B. C. U.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 19
1
1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct:

M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

I. C. CHIŢIMIA

I. PERVAN (Cluj)

OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.-; FF20.-; £ 0,10.-.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19 1970 Nr. 1

SUMAR

Studii

Pag.

MARIN BUCUR, Restrospectivă Rebreanu 7
CONST. A. STOIDE, Legăturile culturale dintre Moldova şi Transilvania — date noi 11
AL. HANŢĂ, Contribuţii la cunoaşterea relaţiilor literare româno-franceze în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea 23
TEODOR VÂRGOLICI, D. Bolintineanu şi Philarète Chasles 41
DESPINA TOMESCU, O structură a dramaturgiei istorice româneşti (de la începuturi pînă la Vlaicu-vodă şi Apus de soare) 49
RADU BRATEŞ, Pavel Dan — linii pentru un portret 63
DEMETRO DRĂGOI, Din dramaturgia inedită a lui Gib. I. Mihăescu 75
VASILE MARIAN, Etic şi estetic în gîndirea lui Tudor Vianu 83
KLAUS HAMMER, Peter Weiss şi teatrul documentar 91

Profiluri

MIOARA APOLZAN, Atmosferă şi compoziţie în proza lui Bănulescu 99

Note

ROXANA SORESCU, Debutul jurnalistic al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu . . 109
MEDEEA FREIBERG, Preocupări hispanice la Ion Pillat 113
TULIU RACOTĂ, Ion Minulescu şi Horia Teculescu —note pe marginea unor scrisori inedite 117

Texte şi documente

GEORGE MUNTEAN, Corespondenţa dintre Liviu Rebreanu şi Marcu Beza . . 121

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Recenzii

Ediția Delavrancea (*Al. Săndulescu*) DAN BOTTA, *Scrieri*, vol. I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969 (*Adriana Milescu*). D. POPOVICI: *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, colecția Lyceum, 1969 (*Ileana Verzea*); Două încercări de sinteză asupra poeziei lui Eminescu (*Marcel Duță*); STANISLAW BURKOT, Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku, Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968 (*Stan Velea*); RITA SCHÖBER, „Im Banne der Sprache". Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes, Halle / Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*); ROBERT JAMMES, Etudes sur l'Œuvre poetique de don Luis de Góngora, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*); BORIS PASTERNAK, Lirice, în tălmăcirea și editarea lui Marin Sorescu, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*); V. I. PROPP, *Morfologia basmului* (*Nicolae Roșianu*) 133

Cronică

A doua consfătuire de literatură comparată (*Ileana Verzea*); A V-a Sesiune a Societății Internaționale Lenau (*Grigore Tănăsescu*) 165
Sumarul tom. 17/1968 (1—4) al revistei noastre (*B.C.*) 171
Sumarul tom. 18/1969 (1—4) al revistei noastre (*B.C.*) 174

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 1

SOMMAIRE

Études

Page

MARIN BUCUR, Rebreanu — étude rétrospective 7
CONST. A. STOIDE, Relations culturelles entre la Moldavie et la Transylvanie — données nouvelles 11
AL. HANȚĂ, Contributions à la connaissance des relations littéraires roumano-françaises durant la seconde moitié du XIX^e siècle 23
TEODOR VÂRGOLICI, D. Bolintineanu et Philarète Chasles 41
DESPINA TOMESCU, Une structure de la dramaturgie historique roumaine (des origines à *Vlaicu-vodă* et *Apus de soare*) 49
RADU BRATEȘ, Pavel Dan — ébauche pour un portrait 63
DEMETRO DRĂGOI, De la dramaturgie inédite de Gib. I. Mihăescu 75
MARIAN VASILE, Ethique et esthétique dans la pensée de Tudor Vianu . 83
KLAUS HAMMER, Peter Weiss et le théâtre documentaire. 91

Profils

MIOARA APOLZAN, Atmosphère et composition dans la prose de Bănulescu . 99

Notes

ROXANA SORESCU, Le début journalistique de Bogdan Petricelcu Hasdeu . 109
MEDEEA FREIBERG, Préoccupations hispaniques chez Ion Pillat 113
TULIU RACOTĂ, Ion Minulescu et Horia Teculescu — notes en marge d'une lettre inédite 117

Textes et documents

GEORGE MUNTEAN, La correspondance de Liviu Rebreanu et Marcu Beza. . 121

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Comptes rendus

L'édition Delavrancea (*Al. Săndulescu*) ; DAN BOTTA : *Scrieri* (Ecrits), tomes I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*) ; *Antologia literaturii române de avangardă* (Anthologie de la littérature roumaine d'avangarde), E.P.L., 1969 (*Adriana Milescu*) ; D. POPOVICI : *Romantismul românesc* (Le romantisme roumain), Ed. tineretului, collection Lyceum, 1919 (*Ileana Verzea*) ; *Deux essais de synthèse de la poésie d'Eminescu* (*Marcel Duță*) ; STANISLAW BURKOT : *Spory o powieść w polskiej krytyce litterackiej w XIX wieku*, Wrocław, Varsovie, Cracovie, 1968 (*Stan Velea*) ; RITA ȘCHOBER : *„Im Banne der Sprache". Structuralismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle, Saale, Mittel deutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*) ; ROBERT JAMMES : *Etudes sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*) ; BORIS PASTERNAK : *Lirice* (Poésies lyriques), traduction et édition par Marin Sorescu, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*) ; V. J. PROPP : Morphologie du conte populaire (*Nicolae Roșianu*) 133

Cronique

Deuxième conférence de littérature comparée (*Ileana Verzea*) ; V^e^ Session de la Société internationale « Lenau » (*Grigore Tănăsescu*). 165
Sommaire du tome 17, 1969 (1—4), de notre revue (*B.C.*) 171
Sommaire du tome 18, 1969, (1—4), de notre revue (*B.C.*) 174

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Стр.

МАРИН БУКУР, Ребряну — ретроспективный обзор 7
КОНСТ. А. СТОИДЕ, Культурные связи Молдовы с Трансильванией — новые данные 11
АЛ. ХАНЦЭ, К изучению румыно-французских литературных связей во второй половине XIX века. 23
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Д. Болинтиняну и Филарет Шал 41
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Об одной структуре румынской исторической драматургии (от истоков до *Влайку Водэ* и *Захода солнца*) 49
РАДУ БРАТЕШ, Павел Дан — штрихи портрета 63
ДЕМЕТРО ДРЭГОЙ, Из неизданной драматургии Джиба Михэеску . . 75
ВАСИЛЕ МАРИАН, Этическое и эстетическое в мышлении Тудора Виану 83
КЛАУС ХАММЕР, Петер Вайсс и документальный театр 91

Литературный портрет

МИОАРА АПОЛЗАН, Атмосфера и композиция в прозе Бэнулеску . . . 99

Заметки

РОКСАНА СОРЕСКУ, Журналистский дебют Богдана Петричейку Хашдеу 109
МЕДЕЯ ФРАЙБЕРГ, Испанские занятия Иона Пиллата 113
ТУЛИУ РАКОТЭ, Ион Минулеску и Хория Текулеску — заметки по поводу неизданных писем 117

Тексты и документы

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Переписка Ливиу Ребряну с Марку Бева 121

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Рецензии

Издание Делавранчи (*Ал. Сэндулеску*); ДАН БОТТА, *Сочинения*, тт. I—IV, E.P.L., 1969 (ЕМИЛ МАНУ); *Антология румынской авангардистской литературы*, E.P.L., 1969 (*Адриана Митеску*); Д. ПОПОВИЧ, *Румынский романтизм*, Ed. Tineretului, Коллекция Lyceum, Buc., 1969 (*Иляна Верзя*); *Два обобщающих исследования о поэзии Эминеску* (*Марчел Дуцэ*); STANISLAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* (Дискуссии о романе в польской литературной критике в XIX веке), Wroclaw, Warszawa, Kraków, 1968 (*Стан Веля*); RITA SCHÖBER, *«Im Banne der Sprache». Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle, 1968 (*Виорика Нишков*); ROBERT JAMMES, Etudes sur l'Oeuvre poétique de don Luis de Gongora, Toulouse, 1967 (*Еуджения Попынгэ*); БОРИС ПАСТЕРНАК, *Лирическое*, в переводе и издании Марина Сореску, Ed. pentru literatură, Buc., 1969 (*Ана Мария Топалэ*); В. И. ПРОПП, *Морфология сказки*, Москва, 1969 (*Николае Рошиану*) 133

Хроника

Второе совещание по сравнительному литературоведению (*Иляна Верзя*); V-я Сессия Международного общества им. Ленау (*Григоре Тэнасеску*) 165
Содержание 17-го тома (1—4), 1968, журнала (*B.C.*) 171
Содержание 18-го тома (1—4), 1969, журнала (*B.C.*) 174

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RETROSPECTIVĂ REBREANU

MARIN BUCUR

Proza românească nu avea pînă la Rebreanu o coloană vertebrală rezistentă care s-o orienteze. Încă nu aveam o proză, fără folclor, care să obiectivizeze sufletul nostru într-un plan universal. Nu aveam *romanul românesc* ca specimen, ci cîteva romane şi autori de romane, încercări. Mulţi veleitari, promisiuni, pagini de istorie literară. Liviu Rebreanu a creiat acest tip de roman românesc, firește nu ca formulă. El este contemporanul lui Gide, Proust, Kafka, al expresionismului german şi al gorkianismului. Contemporaneitatea lui Rebreanu nu se reduce, însă, la filiaţii şi la contagiuni literare. Rebreanu nu importă stînca din ţări străine, pentru că din acele cariere şi-au tăiat piatra marii cioplitori. El scrie romanul nostru cu ceea ce insul de aici îi dă din complexitatea unei existenţe istorice necomplicate de teorii. Romanul nostru trebuia să fie tumultul şi amplitudinea noastră sufletească la scară universală. Lumea orăşenească era de vîrstă recentă. Mulţimea fusese din totdeauna a ţăranilor. Sufletul nostru adus de istorie era un suflet de ţărani. Existenţa noastră fusese mereu legată de pămînt. A dovedi sau a nu dovedi pămîntul nostru era egal cu a fi sau a nu fi. Ţăranul, de la Bălcescu şi Eminescu rămăsese sfîntul acestui popor. Naţia se trezise ţinută pe umerii acestui îndurător de veacuri. Toată filozofia, credinţa, cultura noastră nu din senin s-a aprins de aici. Prezenţa ţăranului şi a satului nu coincidea mărginit cu etapele unei culturalizări şi propagande politice. Ţăranul ca fiinţă era poporul necunoscut, rămas himeric. Nu insul a fost descoperit, ci individualitatea, societatea, nu primitivă şi nici static-feudală, ci sufletul unei lumi care între munţi şi ape ridică pămîntul la putere de mit şi de esenţă. Rebreanu nu este un rapsod. El nu este pitoresc şi anecdotic. Romanul său are ceva din mistica creatoare a poemelor vechi, fără autor, fără legende, fără naşteri. Textul a apărut deja cu un luciu de pergament transmis din lumi străvechi. Rebreanu a situat geograficeşte eternitatea noastră. Romanul său nu se povesteşte. Fabula este comună, căci în fiecare sat există o Rodovică şi o Florică. Legenda este minimală şi seacă. Omul nu trăieşte exterior, nu-şi inventează o existenţă. Ea e clară, simplă ca în piesele antice, unde nu acţiunea contează, ci starea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 7–10, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de zbatere în luptă cu destinul. Romanul este aulic, concurent al istoriei, se măsoară cu ea, cu munții, cu arhivele și cu creația anonimă. Rebreanu nu este nici autor de romane sociale, nici istorice, nici psihologice. Nu se unilateralizează. Criticii le-au pus etichete din nevoi didactice pentru manuale sau pentru seminarii și examene de lectură. Rebreanu nu este chinuit decît de a cuprinde *totul*, *totul* ca o esență, nu ca inventar de bunuri sufletești. Există un sentiment de tot panoramic, de tot monografic, ca în *Țăranii* lui Reymond, există un sentiment de tot printr-o distilare a amalgamului de fapte și de date pînă la obținerea elementarului, a reducției materiei epice la semnificație. Rebreanu nu este liric, dar este poet. Poet nu în accepția trubadurească-lirică a pămîntului, ci de viteaz care nu știe compune versuri. Lumea lui Rebreanu nu este cîntată, e cerebrată ca într-o procesiune stranie, de solitudine numai cu natura, de problematică austeră, de trăire încleștată. E ceva măreț în ceea ce aparent este comun, frumos în crimă, misterios în gîndul dinainte știut. Este taina cunoașterii, taina care ține și leagă viața. Ion este destăinuirea comuniunii cu o taină. Opera lui Rebreanu are o lumină a timpului care o clarifică, și o profunzime care se dovedește numai prin penetrația timpului. Eroul său este prezența unui timp vechi ca și natura. Dacă destinul se confundă, după Sartre, cu libera alegere de a fi a individului, în cazul personajului lui Rebreanu, destinul lui Ion este în fapt unul și același cu singura sa soluție vitală într-un perimetru social. Romanele lui Rebreanu sunt scrieri ale unor *naturi umane*, adică ale acelor plăsmuiri de interceptare, de fuziune și de complicitate dintre fire și ființa umană. Destinul omului este un destin al pămîntului. Deci nu un sentiment al naturii ! Acesta nu există ! Există pămîntul, ca o jumătate a ființei noastre. Omul, însă, nu este pe jumătate întreg. Pasiunea nu s-a transformat în viciu. Noblețea și măreția lui *Ion* nu sunt șubrezite din cauza unui cult. El nu decade și nu se urîțește. Ion are un destin ce se caută și este victima acestui destin ce se continuă. Demnitatea sa nu este umbrită de pasiunea de a-și urma destinul, încălcînd pasiunea vieții, în aventura sa de a depăși o condiție sub-limită. *Ion* este eroul aventurii umane în lumea satului românesc. A unei aventuri stranii la prima vedere, dar a unei nebunii de a nu se recunoaște în ceea ce este, a unei revolte nemăsurate împotriva întregii comunități rurale. *Ion* este eroul cel mai modern al prozei noastre din acest secol, ambiguu prin clarul și obscurul care se interpătrund mereu, prin amestecul de finit și de continuu, de total și de parte, de rațional și de pasiune, de joc și de calcul, de viață și de moarte. *Ion* este cavalerul unei iluzii, personajul cel mai trist, care trece prin glia de pămînt o undă metafizică. Aspirînd și învins rînd pe rînd, el n-are astîmpăr în această aventură a cuceririi de holde, cedează orice pentru a-și apropia idealul, iluzia de real. Ion va fi mereu un înfrînt. Începînd de la capăt aceiași aventură vană, unindu-și păcatul cu cugetul, el cade ca un erou. *Ion* este învins ; eroii sunt de obicei învinși și sacrificați.

Romanul lui Rebreanu este romanul libertății de condiție umană. Este cel dintîi și cel mai solid act de demnitate și de autoritate în procesul nostru de dobîndire a unei condiții umane. Nu foamea și setea de pămînt îl tîrăște pe eroul lui Rebreanu dincolo de logică și de suflet, ci foamea și setea de libertate, în accepția posibilă în lumea sa. De libertatea care este pentru el sinonimă cu pămîntul. Țăranul din opera lui Rebreanu simte necesitatea vitală a unei reechilibrări prin acțiune, prin luptă. Pămîntul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este pentru el singura cale de desăvîrşire a unei condiţii, mitul şi cultul prin care se speră trecerea Styxului. Este Absolutul său. Dumnezeu se ascunde sub glie. Holda este paradisul său. Cîmpul deţine misterul existenţei. De el depinde Ion. Libertatea sa umană creşte utopic odată cu holdele din largul luncilor. Pămîntul este o necesitate de soare şi de aer. Ion nu este un maladiv şi un obsedat. Stîncă mată, şlefuită de vînturi şi de ploi, care ascunde tainele unui laborator de combinaţii şi de calcule. Există la Liviu Rebreanu, în opera sa, rezistenţă, o formă de cunoaştere mitică, prin rotaţii pe orbite cosmice, prin repetiţii de cicluri universale. Ion, Petre Petre n-au biografii, nu sunt lucraţi cu fişe, descoperiţi în arhive. Viaţa lor nu este de roluri şi de fabulaţii pitoreşti, ci de eternitate. Localizarea lor, aşa cum spunea Eugen Ionescu despre ţăranii lui Pavel Dan, este efectul relativei noastre circumscrieri şi identificări istorice în eternitate. Ion, Bologa — şi el cu un suflet de ţăran, cum sînt la rîndul lor Herdelea tatăl şi fiul, se mişcă după un ritm al pămîntului, într-o elementaritate profundă şi prin aceasta complexă. Pasionalitatea lor este auxiliară, pasageră, formală într-un fel, pentru că viaţa lor nu derivă din temperamente, ci din afară; de undeva de unde ei simt pămîntul cald, fratern, încălzindu-le sufletele.

Opera lui Rebreanu nu a adus literaturii noastre galerii de eroi, haruri de povestitor pilduitor. Nu ne-a descoperit muzee de etnografie. Era ceva nou, rupt din stîncă, executat parcă de un alt Mestrovici. Ion este un „duh" al pămîntului, o creaţie a sa, cum ciobanul din *Mioriţa* este o creaţie geamănă cu pădurile şi cu munţii. El şi baciul din baladă au existenţa proprie depăşită. Gesturile lor mărunte sînt sinuozităţi şi ocolişuri de stînci, popasuri în pajişti într-un proces de ascensiune spre împlinirea ideii. Ion, ca şi ciobanul *Mioriţei*, trăiesc cu un sentiment cosmic asupra naturii. Ion nu se naşte, ci numai moare. Condiţia sa umană liberă este posibilă în absolut. Societatea este inumană. Crima este inerentă, viaţa este inconformă aspiraţiei, aspiraţia în afara vieţii este sinucidere. Marea dezbatere din opera lui Rebreanu se sprijină pe dilema dintre conştiinţa de drept la o condiţie umană şi actul temporar. Actul conştiinţei este motorul. Conştiinţa singurătăţii în colectivitate, din cauza lipsei de pămînt, conştiinţa colectivităţii ultragiate de istorie, conştiinţa onoarei şi a demnităţii. Efortul pentru demnitate a vieţii. Ion vrea să fie el însuşi şi neacceptînd „legea firii", este învins. Mulţimea din *Răscoala* aspiră la condiţia demnităţii umane. Apostol Bologa este un om al datoriei şi mai presus de ea, pentru că ea este determinată, al conştiinţei sale că dincolo de jurămînt există un imperativ uman superior.

Liviu Rebreanu n-a mistificat o realitate, în schimb a ridicat o realitate la rangul de mit. Ion n-a învins prin artă, ci prin viaţă, care a ieşit din matca stilisticii. Rebreanu cioplește munţii, le deschide panoramele naturale. Ne arată ca monument Apusenii. Arta supremă a lui Rebreanu este minima artă ca artificiu. Cu *Ion*, romanul românesc avansează în proza noastră, nu epopeea ţărănimii, poemul liric în vers alb, ci creaţia prin sine, creaţia în accepţia modernă a scrisului. Revizuirile manuscriselor nu sînt procedee calofilice, ci din contră, zbateri epuizante pentru a curăţi textul de trucurile şi de combinaţiile formale, profesioniste. Rebreanu *creează* pe Ion. Omul mulţimii fusese pînă la el numai poet. Cu *Ion*, Rebreanu, începea zidirea operei noastre moderne în proză. Problema-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tica umană nu era o rezervație de grade de alfabetizare și de topografie socială. Intelectualizarea lărgește informația, aria, n-o adîncește aprioric. Formele de cultură în anume etape istorice pot împiedica individul să se afirme, să-l ignore, dar nu să gîndească și să creeze.

Ion este dovada. El este romanul nostru cel mai modern, cel mai viu, cel dintîi și încă cel neîntrecut. Rebreanu concepe o idee care naște în filozofie un sistem autohton. Nu un roman al satului, ci al colectivității care, în limita satului, dialoghează cu natura, cu cerul, cu ea însăși, se întreabă ca Hamlet, visează ca Don Quichote, cuprinde pămîntul la piept, îl inspiră, îl privește ca pe o icoană și moare ca un tribut adus acestui cult, dispărînd în tainele sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LEGĂTURILE CULTURALE DINTRE MOLDOVA ŞI TRANSILVANIA — DATE NOI

CONST. A. STOIDE

O informaţie, rămasă nefolosită pînă acum, arată că în cel de-al doilea deceniu al sec. al XIX-lea, Eforia şcoalelor din Moldova, în frunte cu luminatul şi bine intenţionatul mitropolit Veniamin, a încercat să reorganizeze şcoala de la Socola, dîndu-i un caracter mai apropiat de cerinţele vremii. Pentru aceasta s-a făcut apel la cărturarul transilvănean Ion Budai-Deleanu [1], aflat pe atunci la Lwów, în calitate de consilier la tribunalul provincial de acolo [2]. Pentru tatonări, Veniamin Costache a scris lui Lazăr Asachievici protoiereul, aflat şi el la Lemberg cu o misiune. Corespondenţa păstrată poartă data de 21 august 1815 [3]. Se vede însă că începuse ceva mai înainte, căci mitropolitul vorbeşte despre două scrisori primite de dînsul de la Asachievici, una din 31 iulie şi alta din 11 august [4]. În afară de însărcinarea dată protoiereului de a face cercetări în legătură cu unele fonduri de documente moldoveneşti, aflate la unii particulari din Lwów, i se cere să intre în discuţie cu Budai, pentru eventuala lui venire ca profesor la Şcoala de la Socola: „vei intra în voroavă cu dl. Budai, ca să-ţi arate ce materie poate să paradosească în şcoala Socolei şi în ce limbă şi cu ce [plată] s-ar mulţumi şi ne vei înştiinţa". Deoarece şcoala avea caracter confesional, mitropolitul îl însărcina să se informeze şi despre confesiunea acestuia: „însemnînd şi de ce credinţă este şi după aceea vom socoti şi vei avea răspuns". Urmează unele discuţii asupra bolii de ochi a unui psalt de la mitropolie, pentru care se cereau doctorii, dar se făcea şi întrebarea dacă n-ar fi mai potrivit să se trimită bolnavul la doctor sau chiar să fie adus la Iaşi doctorul specialist de ochi [5].

---

[1] N. Iorga, *Istoria învăţămîntului românesc*, Bucureşti, 1928, p. 148 şi 161, nota 4; T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68—70.

[2] Lucia Protopopescu, *Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, Bucureşti, 1967, p. 133.

[3] T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68—70.

[4] *Ibidem*.

[5] T. Codrescu, *loc. cit.*

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 11—21, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Între timp, Veniamin primise un răspuns de la protoiereu, din care, probabil, ar fi reieşit că Budai îi cerea o plenipotenţă pentru a discuta cu dînsul condiţiile venirii sale la Iaşi. Cu data de 30 septembrie 1815, mitropolitul scrie direct lui Budai. După ce-i mulţumeşte pentru concursul dat în diferite chestiuni pendinte de însărcinările primite de Lazăr Asachievici, îl asigură că „toată isprăvirea ştiutei trebi, după Dumnezeu, încredinţînd protopresviterului nostru de sus-pomenit i-am dat puterea să facă cu domnia ta corespondenţa care se va socoti a fi ca şi de noi, ştiind a lui cureţenie a cugetului şi slujbă cu care l-am însărcinat şi care domniitale este deplin ştiută"[6]. Lucrurile însă par a se fi oprit aici, fie că Budai n-a consimţit să vină la Iaşi, deoarece avea la Lwów o situaţie bună, fie că n-a putut fi admis de mitropolit, fiindcă era de confesie unită[7]. În schimb, legăturile sale cu mitropolitul şi cu Eforia şcoalelor din Moldova s-au strîns. Aceasta a făcut ca, doi ani mai tîrziu, în 1817, cînd s-a încercat din nou o completare a corpului didactic de la Socola cu dascăli ardeleni, Eforia şcoalelor din Iaşi să folosească şi pe Budai ca intermediar în tratativele pe care le începuse.

De amintit că prin 1817 se găseau la Iaşi, pe lîngă un mare număr de meşteşugari şi negustori braşoveni aşezaţi cu bolte, şi cîţiva cărturari de marcă. Între aceştia se distingea Cristian Flechtenmacher, sas, fost arhivar al oraşului Braşov, un jurist cu bună formaţie apuseană, adus încă din 1813 la Iaşi, pentru a ocupa postul de jurisconsult şi a ajuta la redactarea unor codice de legi în proiect în Moldova. Mai tîrziu, el va fi chemat şi profesor de ştiinţe juridice la Academia Mihaileană[8]. Prin martie-aprilie 1817 venise la Iaşi şi cărturarul braşovean Radu Tempea, al V-lea, „gramaticul", fost director al şcolilor reunite din Transilvania şi autor al mai multor opere[9], între care cunoscuta gramatică tipărită la Sibiu, în 1797[10]. Radu Tempea părăsise Braşovul în urma suspendării sale din postul de protopop, provocată formal din cauza unor neînţelegeri cu consistoriul din Sibiu, în legătură cu o alegere de preot la biserica Sf. Nicolaie din Şchei[11], dar de fapt, ca urmare a unor mai vechi neînţelegeri între dînsul şi comitetul eparhial al bisericii. Ca director al şcolilor, Tempea încercase să determine conducerea bisericii Sf. Nicolaie să susţină retribuirea dascălilor de la „şcoala normală", nou înfiinţată, din „fundusul bisericii"[12].

Alături de dînsul se găsea în Iaşi şi fiul său Radu (Duţu) Tempea, diaconul şi fostul dascăl de la şcoala de pe lîngă biserica „de pe Tocile"[13]. Acesta, mai tîrziu, se va face cunoscut prin activitatea de la seminarul de pe lîngă episcopia de Rîmnic[14]. În Iaşi se găsea, în acelaşi timp, şi negustorul Ioniţă Cătană, cumnatul lui Radu Tempea[15]. E neîndoios că,

[6] T. Codrescu, *Iaşi, 30 septembrie 1815, Veniamin-mitropolitul către Ioan D. Budai*, *Ibidem*, p. 70—71.

[7] L. Protopopescu, *op. cit.* p. 23.

[8] C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, III, partea a doua, Bucureşti, 1946, p. 542.

[9] *Istoria literaturii române*, II, 1968, p. 109—111.

[10] *Ibidem.*

[11] C.C. Muşlea, *Biserica Sft. Nicolaie din Şcheii Braşovului*, vol. II, Braşov, 1946, p. 219—231.

[12] A. Bîrseanu, *Istoria şcoalelor centrale româneşti*, Braşov, 1902, p. 21[a]—38[a].

[13] C.C. Muşlea, *op. cit.*, p., 226—227.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem*, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la Iaşi, Radu Tempea a fost folosit tot în probleme şcolare, poate la seminarul de la Socola[16], poate la Şcoala domnească de la Sf. Nicolaie.

Nu s-au păstrat decît o parte din actele în legătură cu sesizările făcute de Eforia învăţămîntului din Moldova în problema reorganizării şcolii de la Socola şi încercării de completare a corpului didactic cu dascăli din Ardeal. N-ar fi exclus însă ca *ideea* extinderii învăţămîntului să fi fost sugerată lui Veniamin de către Radu Tempea care, ca fost director al şcolilor neunite din Transilvania, cunoştea bine problema reorganizării învăţămîntului în monarhia habsburgică şi se străduise atîta şi pentru ridicarea nivelului şcolii din Şchei. S-au păstrat în legătură cu proiectul în cauză numai un număr de scrisori de răspuns, adresate de cîţiva dintre cărturarii solicitaţi unor persoane din capitala Moldovei. Pe baza acestei corespondenţe se poate preciza : epoca intervenţiei, persoanele care au servit de intermediari pentru legătura cu cei solicitaţi, numele acestora, condiţiile în care ar fi fost dispuşi cărturarii ardeleni să vie la Iaşi, şi, pe lîngă acestea, o serie de date despre studiile şi condiţiile de viaţă ale celor solicitaţi.

Demersurile s-au făcut pe două căi : pe de-o parte prin Radu Tempea şi pe de altă parte prin Ion Budai-Deleanu. După cît se pare, membrii Eforiei şcoalelor din Moldova s-au orientat către personalităţi din Transilvania, cunoscute atît prin pregătire, cît şi prin opera lor literar-ştiinţifică.

Cu aprobarea Eforiei, Radu Tempea s-a adresat lui Ion Barac. Din corespondenţa păstrată, reiese că Tempea l-a recomandat Eforiei şi Mitropolitului Veniamin[17], arătîndu-le meritele şi pregătirea acestuia, care, cel puţin ca autor de opere literare, foarte gustate în epocă, nu era un necunoscut pentru lumea din Iaşi. Scrisoarea lui Radu Tempea către Barac avea de obiect să se informeze asupra condiţiilor în care ar fi consimţit acesta să vină ca profesor la şcoala de la Socola. Intervenţia lui Radu Tempea se făcuse încă de la 21 septembrie 1817. După toate probabilităţile, aceasta este data la care Eforia şcoalelor a început demersurile pentru recrutarea noului corp profesoral. E neîndoios că strămutarea lui Barac la Iaşi nu se putea însă face cu multă uşurinţă. Legăturile sale cu Braşovul, care dăinuiau de mai bine de 15 ani[18], erau temeinice ; aici îşi avea familia, se pare destul de numeroasă ; avea casă şi rosturi bine întemeiate. El nu era acum un tînăr care să-şi caute un drum în viaţă, ci un om matur, cu legături consolidate şi perspective de viitor. A schimba acest fel de viaţă presupunea asigurarea că va găsi acolo unde avea să se mute ceva similar în prezent şi perspective mai mari pentru viitor, şi, evident, rambursarea cheltuielilor cauzate de strămutare. Răspunsul lui Barac, cu unele ocolişuri, are în vedere toate acestea.

După ce se scuză de a fi tărăgănat cu răspunsul (aproape două luni), şi din cauză că ar fi aşteptat pe Radu Tempea să vină „la vamă", pentru a discuta condiţiile în care ar putea accepta o numire de profesor în Moldova, face cunoscut că s-ar hotărî („rezolvăluesc", spune el) la aceasta,

---

[16] C.I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova şi istoricul Liceului Naţional din Iaşi*, Iaşi, 1935, p. 21—24 şi notele 158—180, p. 225—226.

[17] Se ştie că Barac era înrudit cu Radu Tempea (*Istoria literaturii române*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 93).

[18] *Istoria literaturii române*, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dacă ar şti că i s-ar crea condiţii, arătînd şi faptul că este „legat cu multe feluri de contracturi" la dînsul acasă, de care trebuie să se „exofliseasc㔠; pentru aceasta îi trebuie „scrisoarea" mitropolitului, cu toate lămuririle, ca să ştie cu ce rînduială se va muta de la Braşov la Iaşi[19]. Între timp, îi parvenise o nouă scrisoare a lui Radu Tempea, cu data de 19 oct. 1817 a ieşirii din Iaşi.

El răspunde la 10 noiembrie al aceluiaşi an, cu o scrisoare mai lungă. Şi aici pune în lumină situaţia sa la Braşov, unde este „translator lîngă cinst(itul) Magistrat". Învederează greutatea în care se află de a-şi lăsa „dregătoria din sînul patriei". Lipsa de legături din Iaşi, îl face să se teamă „de cele viitoare" şi-l învaţă a-şi „aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat". Ca să nu umble în chipul cămilei „care mergînd să-şi cumpere coarne, ş-au pierdut şi urechile". Se vede că Barac, în continuu contact cu literatura de colportaj, ca Esopia, paremiile şi proverbele din diverse alte scrieri de aceeaşi extracţie, îşi alcătuise un limbaj adecvat, şi nu se putea lipsi de el, ca şi Creangă, nici în cele mai serioase împrejurări ale vieţii. Îl îngrijora şi clima din Iaşi, despre care nu ştia dacă se potriveşte cu „natura noastră". Şi din nou o zicere în legătură cu greutăţile prin care a trecut pînă să ajungă la situaţia pe care o avea la Braşov şi pe care nu se cuvenea să o piardă pentru lucruri nesigure: „Eu caut să le socotesc toate, căci pînă am ajuns la trandafiri, mulţi spini m-au înţepat şi mi-au zgîriat mînile şi cînd, o dată, mă voiu mişca de aice, n-am ce mai căuta înapoi". Înţelege să lucreze cu toată tragerea de inimă în munca cu care va fi încredinţat la Iaşi, pentru care socoate că nu-i lipseşte nici priceperea şi este şi „desăvîrşit practicăluit" în lucrurile acele. Încredinţează că „prinzîndu-se de la noi acolo rădăcină bună, din care vor creşte ramuri şi copaci spre folosul cel de obşte naţionalicesc de acolo, cu cîştigarea învăţăturilor celor dorite..." Trebuie însă să se îngrijească şi de ale lui; de copii şi chiar de părintele său bătrîn, al cărui singur sprijin este. Deci i-ar trebui mai mult răgaz pentru a le orîndui pe toate ca să se mute definitiv de la Braşov. Pentru aceasta aşteaptă mai întîi o hotărîre definitivă din partea Eforiei şcolare, pentru a-şi orîndui totul pentru plecare. Aminteşte că în afară de slujba de translator, mai are „două cărţi la ţensură, date prin tipografia"[20] din Braşov şi se teme să nu le piardă. Nu ştie cum să facă să le aducă cu dînsul—desigur pentru a le tipări la Iaşi. La tipografie este „legat cu diortosirea ceaslovului celui de la Iaşi", şi pînă se va tipări mai este timp. Ar trebui să strice contractul cu tipografia. Trebuie să i se scoată „pasus" pentru toată familia, fără „cauţion" din partea lui. Ar trebui să restituie aconturile care le-a primit pentru „diortosirea" ciaslovului. În tot timpul în care va alerga şi se va zbate cu desfacerea gospodăriei din Braşov nu va cîştiga nimic, trebuind să facă faţă celor „spre hrana vieţii, în scumpetea mare" de la Braşov. Înţelege să i se dea o slujbă care să compenseze toate aceste cheltuieli şi, evident, să primească şi o sumă de bani, cu care să acopere

[19] Anexa 1.
[20] Anexa II.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cheltuielile făcute[21]. Nu cunoaştem răspunsul Eforiei din Iaşi, care trebuia să vină tot prin Radu Tempea. E probabil că faţă de aceste „cheltuieli" cerute de deplasarea unei personalităţi atît de bine întemeiate în Braşov, ca Ion Barac, Eforia din Iaşi a renunţat la el, îndreptîndu-se, probabil, spre un cărturar mai tînăr, care aducînd garanţii similare de pregătire, să nu fie îngreuiat de sarcini atît de mari. Discuţia cu Barac s-a oprit aici. De altfel însuşi Radu Tempea, silit de împrejurări pe care nu le cunoaştem, pe la mijlocul lui 1818, se întoarce la Braşov[22].

Totuşi trecerea lui Radu Tempea prin Iaşi n-a rămas fără ecou. Influenţa lui asupra învăţămîntului s-a resimţit. Amintirile unor foşti elevi de la Socola evoacă pe un „profesor care preda gramatica românească după metoda protopopului Radu Tempea"[23].

În 1818, Ion Budai e din nou solicitat de Eforie să se intereseze de găsirea unor dascăli cu pregătirea necesară pentru şcoala de la Socola. De data aceasta Budai intră în corespondenţă directă cu mitropolitul Veniamin şi cu celălalt efor, vornicul Mihail Sturza, viitorul domnitor al epocii regulamentare şi, se pare, chiar cu domnitorul ţării[24]. Ion Budai, în strînsă legătură cu intelectualitatea transilvană şi bun prieten cu Petru Maior, căruia îi închina şi noua lui operă, poemul eroi-comic *Ţiganiada*[25], i s-a adresat acestuia şi de asemenea fratelui său Aron Budai, secretar gubernial la Sibiu[26], pentru a le recomanda persoanele cele mai autorizate. Poate prin recomandarea lui Petru Maior, demersurile au fost orientate către cîţiva dintre cărturarii de vază, care, credea el, ar putea corespunde scopurilor urmărite de cei din Moldova. Persoanele cărora s-a adresat Ion Budai au fost, cel puţin după corespondenţa păstrată, în număr de trei: Diaconovici Loga, profesor la şcoala preparandală din Arad, bine cunoscut şi apreciat atît ca profesor, cît şi ca autor de opere literaro-didactice[27]; Vasile Aaron, cărturar cu bune studii de „toate ştiinţele care se învaţă în ţara Ungurească şi în Ardeal, ca şi din teologie cea provoslavnică", cunoscut şi el printr-o frumoasă activitate literară[28]. De notat că Vasile Aaron pretindea că familia lui îşi trage obîrşia din Moldova şi chiar din Iaşi: „Eu, mai jos iscălitul, sînt născut de strămoşi din Iaşi"[29]. Se găsea în acea epocă la „Sibiu ca jurat procurator cu diplomă împărătească şi jurat notar la compania cea grecească"[30].

Din scrisorile adresate de Ion Budai către mitropolitul Veniamin şi vornicul Mihail Sturza aflăm că al treilea era „un tînăr cu porecla Ilieş sau Pop Ilieş", recomandat ca unul „care a isprăvit toate învăţăturile academiceşti" şi „este procopsit şi la ştiinţa legilor, adică cum se zice latineşte jurista"; se arată pentru învederarea meritelor lui Pop Ilieş că a „fost dascăl la copiii gubernatorului de la Ardeal"[31]. Se pare că Diaco-

[21] *Ibidem.*
[22] C.C. Muşlea, *Biserica Sfl. Nicolaie. . .*, vol. II, p. 228.
[23] C.I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova...*, p. 24.
[24] Anexa V.
[25] L. Protopopescu, *op. cit.*, p. 21.
[26] Anexa III.
[27] *Istoria literaturii române*, vol. II, p. 106—109.
[28] *Ibidem*, p. 88—93.
[29] Anexa VII.
[30] *Ibidem.*
[31] Anexa III.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

novici Loga, cu situaţie bine fixată în Arad, cu familie numeroasă şi care prezenta aceleaşi inconveniente pentru transferul său în Moldova ca şi Ion Barac, sau a refuzat oferta, sau a pus condiţii de aşa natură, încît pînă la urmă Eforia a trebuit să renunţe la el. În scrisoarea sa cu data de 4 august 1818, Budai anunţă pe mitropolit că Diaconovici nu i-a răspuns la scrisoare şi că după cîte a înţeles, acesta ar fi „purces la Iaşi"[32]. Probabil informaţia era eronată. Nu cunoaştem din altă corespondenţă acest lucru. În schimb, corespondenţa cu Vasile Aaron şi tînărul Pop Ilieş s-a continuat[33]. Rezultatul nu-l cunoaştem din corespondenţa păstrată. El însă a fost, după cît se vede, negativ. Cei doi cărturari îşi vor fi continuat viaţa în condiţiile impuse de împrejurările în care se aflau. Vasile Aaron şi-a continuat opera literară, murind de altfel peste numai cîţiva ani, încă tînăr[34]; Pop Ilieş, despre care nu avem alte cunoştinţe şi care, desigur, nu s-a ilustrat prin nimic deosebit, s-a pierdut în lumea birocratică austro-maghiară. Încercarea de completare a învăţămîntului din Moldova în 1820 cu dascăli ardeleni, s-a adresat altor persoane decît celor solicitate în 1817-1818[35].

ANEXE

I

Cinstite domnule părinte,

Scrisoarea sfinţiei-tale din 21 sept. a.c. către mine trimisă am primit-o şi am înţeles poftirea chemarea ca să mă rezolvăluesc a veni acolo. Aşa eu văzînd că sfinţia ta scrii în urmă şi aceasta, cum că peste 12 zile vei să pleci să vii pănă la vamă şi să venim şi noi de aice să ne întîlnim acolo şi să grăim mai pe larg şi să mi să împărtăşească specificaţia despre tot deputatul care mi s-ar fi hotărît. Aşa ţiindu-mă de aceasta n-am găsit de lipsă a fi, ca să-ţi trimit răspuns mai înainte, pănă ce nu vei veni sfinţia-ta în vamă şi acolo să ne întîlnim. Iar văzînd că nu poţi sfinţia ta să vii, cu aceasta mă rezolvăluesc cum că nu mă leapăd deacă voiu fi încredinţat prin vecinice şi bune condiţii, după care sfinţia-ta cunoscîndu-mi talantul şi sîrguinţa mea ştiu că rodul care va rodi din sărguinţa noastră, fără de laudă nu va scăpa. Însă ştiut este sfinţii-tale cum că eu sînt aice legat cu multe fealiuri de contracturi, care îmi trebuie vreme pănă să mă desleg şi să mă exoflisăsc dă toate şi mişcarea mea de aice îmi este un mare pericol. Iar de altă parte mie îmi este de lipsă ca să fiu încredinţat mai întîi şi prin scrisoarea prea a sfîntului dlui prea lăudat mitropolitului de acolo *unde ai bine voit a mă recomăndălui* — şi ca să ştiu cu ce rînduială să mă pot muta acolo şi cînd, căci acum este vreme de iarnă şi casa îmi este grea; soţia tot cam bolnavă şi pruncii mărunţei. Pentru aceasta dară doresc ca să mă încredinţez despre toate, după cum mi-ai scris mai pri larg, ca să ştiu cum să urmez.

Rămîiu al sfinţii tale plecata slugă,

Ioan Barac, translator

Braşov în 8 noemv. 1817.

---

[32] Anexa V.
[33] Anexa VI şi VII.
[34] Moare în 1822. *Istoria literaturii române*, II, p. 88.
[35] C. I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova*, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

P.S. De nu mi-ar fi vremea şi celelalte împedecări împotrivă şi cînd mi s-ar da de cheltuială să vin mai întîi singur pănă acolo, încă n-ar fi rău; însă mie un cias îmi este scump a lipsi de la trebile mele cele de pe aice şi apoi a mă preumbla în zadar îmi este de mare pagubă şi nici la aceasta nu-mi dă mîna să trec dincolo în aşa cale depărtată, dar prin scrisori se pot hotărî toate.

Braşov.

(adresa) Prea cinstitului domnului şi părintelui protopop Radu Tempea, cu plecăciune să se dea la Iaşi.

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie; pecete neagră închide actul, p.334/5.

II

Cinstite domnule părinte,

În 7 noembr. primind a doua scrisoare sfinţii-tale, cea dintăi 19 oct. a.c., scrisă şi aflînd în grabă că pleacă feciorul Ţînţăreanului, în pripa ceea ţi-am scris puţintel răspuns. Alaltăeri, cu graba care socotem că-i vei trimite mai curînd, însă de vreme că sfinţiia ta n-ai venit la vamă cum ai scris, ca să ne întîlnim acolo, n-am lipsit ceale următoare a mai înştiinţa despre chipul poftitei venirii mele acolo. Precum înţălepţăşte bine ştiut este sfinţii-tale că eu mă aflu aice ca advocat şi translator lîngă cinst. magistrat, înrădăcinat în dregătorie şi din zi în zi îmi creşte cinstea şi trecerea pănă şi la mai înalte locuri. Aşa dară fiind că totdeauna ca pre un părinte te-am socotit, nu socotesc că doară din alt interes vei pofti ca să-mi las dregătoria din sînul patriei mele cei siguripsite şi să mă nenorocesc într-o ţară streină, unde nici odinioară cu piciorul meu n-am călcat pămîntul. Străinătatea aceasta mă face a mă teme de cele viitoare şi mă învaţă a-mi aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat, ca să nu umblu ca cămila care mergînd să-şi cumpere coarne ş-au perdut şi urechile. De altă parte nu ştiu clima pămîntului potrivi-să-va cu natura noastră, a nu ne pierde sănătatea. Eu caută să le socotesc toate, căci pănă am ajuns la trandafiri, mulţi spini m-au înţăpat şi mi-au zgăriat mănile şi cînd o dată mă voi mişca de aice n-am ce mai căuta înapoi. Drept aceia totuşi înţelegînd că eu voi fi trebuincios pentru folosu naţionului nostru, aşa la aşa lucru mă trage inima totdeauna a da agiutoriu şi a pune silinţă ca să se lumineze naţionul nostru în limbi, mai ales întru maica limbii noastre, limba latinească. Şi aşa dacă voi fi încredinţat cum că cu mutarea mea de aici acolo nu mă voi păgubi, sînt bucuros a veni şi nădăjduesc că la învăţătura ce să pofteşte după cea fără de preţ rîvnă şi intenţia prea/cinst/visterului, luminatului şi prea osfinţitului mitropolitului şi a celorlalţi patroni spre folosului naţionului de acolo, tocmai noi cei ce sîntem desăvîrşit practicăluiţi în lucrurile acele, ruşine nu vom păţi, ba încă prinzîndu-să de la noi acolo rădăcină bună din care vor creşte ramuri şi copaci spre folosul cel de obşte naţionalicesc de acolo, cu cîştigarea învăţăturilor celor dorite. Numele nostru ne vom sîrgui ca şi după moarte să să pomenească; la care despre partea noastră numai sănătatea să nu ne lipsească. Cu ajutoriul atotputernicului Dumnezeu, tot

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

planumul într-atîta sîntem în stare a-l săvîrşi, încît în veci să se pomenească lauda şi rîvna lăudatului şi prea osfinţitului mitropolit şi a celorlalţi patroni slăviţi din zilele acestor, ce bine au voit a porni sistema aceasta. Însă pe lîngă aceasta sîntem datori a griji în sine şi pentru noi şi pentru pruncii noştri cu care eu împreunîndu-mă voi veni acolo; rămîne taică-meu scîrbit, lăsîndu-l în jale de vreme ce neavînd pre altul, decît pre mine, acum la bătrîneţe, nu ştiu cui alt cu ce l-aşi mîngaia fără să-l aduc cu mine. Aşa dară înţălepţeşte vei crede mie sfinţiia ta cele ce ţi-am scris alaltăieri cum că sînt încongiurat şi cuprins de multe trebi şi întinse dregătorii şi contracturi cu unii şi cu alţii, unde îmi trebue vreme şi răgaz pănă să mă exoflisesc de toate. Aşa dară aştept întăi hotărîrea de acolo cea desăvîrşită şi un termen potrivit după putinţa a mişcării mele de aicea. Am două cărţi la ţenzură date prin tipografia de aice şi mă tem să nu le perz. Nu ştiu cum să fac să le aduc cu mine. La tipografie sînt legat la diortosirea ciaslovului celui de la Iaş. Pînă să va isprăvi este departe. Caută apoi să ştiu contractul. Paşuş trebue să mi se scoaţă prin cinst. K. K. agenţie de la K.K. Guberniu pentru toată familia mea, fără de a pune eu cauţion aice. Acareturile casei caută să mi le vînz cu pagubă. Unde, ce am primit înainte, caută să plătesc, şi în vreme în care voi umbla a mă exoflisi de toate, neputînd eu a căuta de alte cîştiguri şi casa îmi cere cele trebuincioasă spre hrana vieţii, aice în scumpetea mare, mă rog a nu mă lăsa în pagubă; împreună cu cheltuiala drumului să mi să facă rînduială că dacă mă voi aşeza acolo apoi cursul învăţăturii de acolo caută să meargă în vig.

De lipsa găsind a face eu aducere aminte de acestea, ca unul cuprins cu casă grea, aştept o milostivă orînduială şi aşa cătră înalt prea osfinţia Sa mărire şi tuturor slăviţilor patroni cu metanie şi cu plecăciune închinîndu-mă, rezolvăluesc şi cerşîndu-mi blagoslovenie, rămîn al înălţimii tale plecată slugă,

Ioan Barac, translator şi advocat

Braşov 10 noiembrie 1817.

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie. P. 334/6.

III

Prea sfinţite stăpîne!

Urmînd poruncii preaosfinţii-tale pentru căutarea unor bărbaţi procopsiţi, care să poată fi profesori la şcoalele de la Socola, după poftorite scrisori la Ardeal şi la Ungaria, abia am dobîndit în ceste zile îndestulătoare răspunsuri; întăi dară să află la Buda unul cu porecla Aron, care au săvîrşit toate învăţăturile şi teologhia depreună; este de neamul şi legea noastră; să laudă foarte despre blîndeţe şi năravuri bune. Numai cîtu îmi scrie corespondentul meu că ar pofti să ştie mai-nainte care învăţături are să dea la şcoalele de la Socola şi cu ce plată pe an. Aşijderemi scrie frate-meu, secretarul vistieriei a marelui prinţipatu a Transilvanii, că să află acolo un tînăr cu porecla Ilieş sau Pop Ilieş, care acum au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

isprăvit toate învăţăturile academiceşti, care iarăşi este de niamul şi legea noastră şi întru alte este procopsit şi la ştiinţa legilor, adică cum se zice latineşti jurista. Pre acesta cu atîtu mai vîrtos îl laudă frate-meu, căci au fost dascal la fiii gubernătorului de la Ardeal şi are pre bune atestaturi nu numa despre săvîrşitele învăţături, dar şi de întregimea năravurilor. Între acest chip făcînd îndestul datorii mele, sînt şi rămîn cu adîncă cinste ale preosfinţii tale smeritul fiu.

Ion Budai, consilier

/mai, 1818/

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine păstrat, p. 334/10.

IV

Prea sfinţite stăpîne !

După cinstita scrisoare a prea osfinţiei-tale din 4 iunie, îndată am înştiinţat pre cei între-nainte numiţi barbaţi ce să declăruise că vor primi profesoria de la Socola, adică dd. Diaconovici şi Aron; dintre care cel dintăi nu mi-a răspuns, iar Aron de la Buda m-au înştiinţat că fără contract întărit după legile şi obiceiul ţării şi fără bani de drum cît mai puţin 200 fl. nu să poate mişca din locu. Deci luînd aceasta nu zăbovesc a înştiinţa pre preosfinţirea ta cu atîta mai vîrtos, căci am înţeles cum că Diaconovici ar fi purces la Iaşi. Şi pentru aceasta dară nu mi-a răspuns. Eu, cîte razimă în puterea mea, toate am făcut ca să aparviscă cît mai curîndu rînduiala aceasta de obşte folesitoare a ghimnaziumului de la Socola; dar fiind depărtatu de ţările unde să află persoane destoinice, pe care să le potu însuşi ispiti cu deamănuntul nu am putut arăta pe alţii, fără pre cei mai sus numiţi, pe care mi i-au răcomănduit oameni vrednici de crezămînt. Foarte mă supără şi pe mine prelungirea şi trăgănarea sprăvii aceştii, dar cum am chipu de a împlini priită prea sf. tale poruncă almintre măcar că am poftit din toată inimă. Deci rămîiu gata spre poroncă şi întru adîncu plecata cinstire.

Al prea sfinţii-tale sufletesc fiu,

Ion Budai, m.p. K.K. svetnic

Liov, 4 august 1818.

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine păstrat. P.334/12.

V

Prea ilustre, de înalt neam, domnule vel-vornice !

Avut-am onoare de înştiinţa pre înaltul domnitor, din luna trecută, pentru doi bărbaţi ce mi s-au recomanduit ca nişte destoinici de a fi profesori la Ghimnazium de la Socola. Într-aceia mi-au sosit o scrisoare de la D. Diaconovici pentru preaosfinţia sa Mitropolitul. Anume îmi scrisese, întru care mă înştinţează că bucuros va primi să slujească neamului şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întru accle părți, numa pofteşte mai înainte să ştie prece tocmeală şi cu ce leafă are să primească asupra sa profesoria; cu atîta mai vîrtos fiindcă dumnialui este şi acum profesoru şi fără de înainte încredinţare despre toate împrejurările aceste nu poate să părăsească slujba sa. Deci înainte domni-ta vei bine voi a-mi da mai curînd un răspuns ca să potu însc rie mai sus-numitului Diaconovici Loga. Între alte recomănduite graţii şi favoruluiri, rămîn cu cea mai adîncă cinstire al preailustrii de înalt neam domntali slugă plecată,

Ion Budai, m.p. consilier

/mai 1818/

Arhivele Statului Iaşi, orig, hîrtie, bine păstrat, p.334/8.

VI

Prea ilustre şi de înalt neam, domne vel-vornice !

Cu bucurii aleg a-mi împlini datoria cu care m-ai învrednicit a mă încărca. În cea de pre urmă scrisoare către protopopul Lazăr Asachievici o am poftit ca să înştiinţeze pre înalt domnia-ta, că în pricina aflării dascălilor pentru ghimnazii de la Socola, neavînd nici un răspuns de la cei cărora scrisesem mai înainte, am poftorisit scrisoarea şi socotescu că cîtu mai curînd voi avea răspunsul. Nu ştiu de au făcutu numitul protopopu îndestul cearerii mele. Acum dar am onoru de a înştiinţa însuşi pre înalt domnia-ta că au sositu răspunsurile. Întăi îmi scrie Dumi, preacinstit arhidiaconul eparhiei Făgăraşului, ce e revizor a cărţilor la Buda, în Ţara Ungurească, că să află acolo un bărbat care pe lîngă alte învăţături este şi teolog; ace(st) /arhidi/acon Petru Maior foarte recomăndueşte pre acel numitu bărbat cu porecla Aron, zicîndu că este blînd, cu năravuri bune, de neamul şi legea noastră. Scrie în urmă acelaşi numit arhidiacon cum că pomenitul bărbat Aron este gata a fi spre slujba neamului şi întru accle părţi; numai pofteşti a pliroforisi spre la ce feliu de învăţătură are să fie orînduitu ca să poată aduce cu sine cărţi destoinice spre acea învăţătură; apoi ce leafă este măsurată pentru un an. Avîndu întru aceste ponturi hotărîtă înştiinţare de pre partea sa s-/ar/ leghitimui întru toate atestaturile învăţăturilor sali. Cît priveşte limbile, nu scrie alta, fără că ştie latineşte foarte bine şi româneşte; am luatu şi altă scrisoare de la frate-mieu de la Sibiu în Ardealu, ce este secretariu la Kesara Krăiasca vistierie a marelui prinţipat a Transilvanii, care aşijderea îmi recomănduieşte foarte pre un tînăr iarăşi de neamul şi legea noastră, ce au isprăvit toate învăţăturile după obiceiul academiilor europene/şti/ şi se poate legitimui cu cele mai bune atestaturi; fiind că pentru învăţătura lui şi purtarea întregită l-au primit gubernatorul Ardealului la sine ca să înveţi pre fii lui. Acesta să chiamă Pop Ilieşu. Acesta încă deaca va şti la ce categorie are să fie orînduit şi cu ce leafă este a sluji în toată vremea, ştie latineşte pre bine, româneşte şi nemţeşte. Pe lîngă alte ştiinţi, au isprăvit şi ştiinţa legilor / : la Jurisprudence :/... m-aşi socoti norocit dacă aş putea prin aceşti bărbaţi a fi/de folos/ şcoalelor naţionale de la Socola.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-acest chipu făcîndu-mi în destul dorinţii, sînt cu cea mai adîncă cinstire a înaltei dtale, pururea plecată şi ascultătoare slugă,

Ioan Budai, m.p. consilier.

/august 1818/

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, stricat în cîteva locuri, p.334/7.

VII

Prea luminate sfinţite doamne mitropolit, mie prea milostiv !

Eu mai jos iscălitul sînt născut de strămoşi din Iaşi. Am isprăvit în universitatea de aice toate ştiinţele care să învaţă în Ţara Ungurească şi în Ardeal, ba şi din Teologhiia cea pravoslavnică încă am dat examen. Acum mă aflu la Sibii ca jurat procurator cu diplomă împărătească şi notareş la compania cea grecească a grecilor de aicea. Auzind că universitaşul de la Iaşi, care din osuflarea duhului sfînt s-ar rădica, ar fi lipsă de niscari profesori sau doară şi de director ; drept aceea cu plecăciune adîncă mă rog milostiveşte-te a mă înştiinţa prin scrisoare ; n-aşi putea şi eu nădăjdui vreo staţie acolo, mai ales a directorii, şi ce este plată pe an ?

Eu am bună nădejde că, precum şi atestatele mele de la şcoli vor arăta, spre ace treabă, altul ca mine harnic nu să află. Mai pre urmă trimet şi o smerită rugare a unei femei amărîte — la care aşteptînd părintesc răspuns sînt al prea sfinţii tale sufletesc fiu.

Vasile Aaron, jurat în marile prinţipat al Ardealului, procurator.

Sibii în Ardeal, 17 octomvrie 1818.

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine pastrat, p. 334/13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA RELAȚIILOR LITERARE ROMÂNO-FRANCEZE ÎN CEA DE-A DOUA PARTE A SECOLULUI AL XIX-LEA

(Vasile Alecsandri. „Albumul macedoromân")

AL. HANȚĂ

Creat la 21 mai 1854, la Castelul Font-Ségugne din sudul Franței, de către scriitorii F.Mistral, Theodore Aubanel, Roumanille, Alphonse Tavan, Anselme Mathieu, Paul Giera și pictorul Jean Brunet, Le Félibrige[1] își înscrie încă de la începuturi inițiativele în înfloritoarele tradiții ale vechii culturi provensale, stînjenită în dezvoltarea sa după reprimarea Catharilor, dorind resuscitarea celebrelor „Vers, pastorelas, dansas, albas, balladas și canzos" ale „trobadors-ilor" din sec. XII—XIV, și canalizarea eforturilor disparate într-o mișcare organizată, cu țeluri și manifestări precis delimitate.

Denumirea de felibri pe care și-o luau membrii acestei asociații, deși înscrisă în datele tradiției vieții spirituale a Provence-i, avea rezonanțe mistice, fiind conformă cu profilul activității de „apostolat" în resuscitarea unei civilizații abandonate, pe care și-o asumau aderenții.

Era, de fapt, transcrierea deformată a titlului unei vechi scrieri provensale din sec. al XII-lea, *Sepher, livre de la Loi* în *Sept félibres de la Loi*[2], organizarea societății întemeindu-se pe o precizare dintr-un text religios : „Sfînta Fecioară întîlnește pe cei șapte felibri ai săi", noțiunea „félibre" fiind echivalentul provensal al francezului „sage" (înțelept)[3].

Pentru început, noua asociație își propunea fixarea unei gramatici și a unei ortografii pentru limba provensală, crearea posibilității de a se preda în școli această limbă, valorificarea folclorului și a istoriei occitane și încurajarea scrierilor originale, care prin conținutul și forma lor să contribuie la înfăptuirea deziderateloг sale.

---

[1] Charles Camproux, *Histoire de la littérature occitane*, Paris Payot, 1963, p. 160—161.

[2] Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F.,1963, pag. 87.

[3] Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Congresul de la Montpellier*, București, 1915, p. 34 ; Laffont — Bompiani, *Dictionnaire universel des Lettres, publié sous la direction de Pierre Clarac*, Paris, 1961, p. 319.

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 23—40, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prima afirmare pe plan literar a Félibrige-lui a fost editarea în 1859, la Avignon, a celebrei lucrări a lui Mistral, *Mireio*, salutată cu entuziasm de către Lamartine și considerată de către toată lumea, inclusiv de către exigentul Mallarmé, mai tîrziu, drept o capodoperă.

„Așa cum opera trubadurilor a găsit perfecțiunea și desăvîrșirea în opera lui Dante, scrie Léon Gabriel Gros — opera romantismului a găsit desăvîrșirea și perfecțiunea sa în creația lui Mistral[4].

Nu ne propunem să discutăm aici coeficientul de suprasolicitare pe care îl conține o asemenea apreciere. Au făcut-o alții înaintea noastră, uneori pe drept, alteori îndemnați de rațiuni străine spiritului științific.

Cert este că mișcarea felibrilor a devenit cunoscută destul de repede, născînd inițiative similare în mai toate regiunile Franței. Nu tîrzie vreme însă utilizarea pînă la saturație a unor elemente predilecte literaturii primilor felibri, cum ar fi exaltarea pămîntului, evocarea răscoalei Catharilor, pastișa miturilor locale, a istoriei politice și religioase etc., dublate de lipsa imaginației și de artificialitatea versificației, vor duce la degenerarea ei[5].

Apariția unor tendințe centrifuge și a unor divergențe politice între diferitele centre ale felibrilor impune, în 1876, reorganizarea mișcării. Prin noul program se încearcă depășirea preocupărilor strict „cantonale", în sensul promovării aspirației spre strîngerea legăturilor dintre culturile romanice, studierea lor comparată și inițierea unor modalități care să permită intercolaborarea.

În această nouă orientare, Le Félibrige din Montpellier organizează, împreună cu la Société et la Revue des Langues Romanes, fondate în 1869 de către baronul Charles de Tourtoulon, marile serbări ale latinității, a căror primă rațiune era alegerea prin concurs *a unui Cîntec al gintii latine*.

Programul concursului, inserat în „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes" (tome I, nr.1) anunță totodată că „în marțea paștelui din 1878, an care coincide cu cel de-al doilea milenariu al fondării orașului Aix en Provence, Societatea limbilor romanice va decerna la Montpellier, în ședința solemnă a celui de-al doilea dintre concursurile sale trienale, premii celor mai bune lucrări filologice asupra idiomurilor Franței și Cataloniei, ca și celor mai bune bucăți de poezie și proză în limba d'oc, veche sau modernă. Toate dialectele Franței, Catalana, Valenciena, ca și cel din Majorca, sînt admise la Concurs"[6].

Ca premii erau anunțate : suma de 500 franci pentru o lucrare asupra dialectelor din Languedoc și Catalonia ; o ramură de măslin confecționată din argint pentru cel mai bun sistem de ortografie propus (luîndu-se drept bază poezia trubadurilor) și 5 medalii de smarald pentru monografii dedicate graiurilor sudice.

În ceea ce privește poezia, A. de Quintana y Combris, președintele Jocurilor Florale de la Barcelona din 1874 și președinte al juriului la Concursul de la Montpellier din 1878, oferea ca premiu întîi un greier de aur spre a fi atribuit celui mai bun poem scris în unul dintre dialectele

[4] Charles Camproux, *op. cit.*, p. 162.
[5] Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F., 1963, p. 98.
[6] Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes", tome 1, p. 179.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sudului Franței și cu subiect ales din istoria popoarelor romanice ca și o cupă simbolică de argint, care să încoroneze cu marele premiu pe autorul celei mai bune poezii scrise pe următoarea temă : „Cîntecul latinului sau, altfel zis, al ginții latine"[7].

Această poezie trebuia să fie scurtă, scrisă în catalană, provensală, franceză sau în nu importă ce altă limbă romanică, singura condiție fiind aceea, că, devenind imn al latinității, să poată fi tradusă în același ritm în toate limbile romanice. Nu erau admise decît lucrările inedite, juriul rezervîndu-și dreptul de a efectua eventuale schimbări în variantele traduse, în cazul în care ilustrația muzicală va necesita acest lucru, avînd grijă însă ca sensurile poeziei să rămînă nealterate[8].

Programul concursului a fost difuzat încă din primele luni ale anului 1878, în toată lumea. Printre cei care l-au primit a fost și Vasile Alecsandri. Așa cum mărturisea într-o scrisoare din 19 mai 1878, adresată lui Iacob Negruzzi, poetul, dorind „a prezenta un specimen de limba română spre a se constata încăodată înrudirea noastră cu toate ramurile gintei latine", trimite juriului *Cîntecul gintei latine*, căruia, în prezentarea unui prieten al lui Alecsandri — medicul și diplomatul Mihail Obedenaru — i s-a atribuit, în unanimitate de voturi, marele premiu — Cupa de argint.

S-a scris mult despre acest eveniment, în special despre răsunetul pe care el l-a avut în viața culturală și literară a țării noastre[9], laudele depășind uneori dimensiunile reale, la fel cum unele comentarii insinuante l-au coborît sub orice semnificație.

Circulă de asemenea legenda, uneori alimentată de urmașii felibrilor și răspîndită de adversarii lui Alecsandri, că poetul român a intrat în posesia premiului în urma renunțării lui Mistral, implicațiile gestului avînd rațiuni care ieșeau din cadrul prevederilor mărturisite ale programului concursului.

Nu știm pe ce se întemeiază afirmația. Cert este că din darea de seamă onestă și calificată a unuia dintre conducătorii felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, rezultă că Mistral și-a prezentat poezia sa în afara concursului, ca unul ce făcea parte din comitetul de organizare și din juriu.

Alecsandri, reținut de diverse treburi în țară, nu a putut participa la lucrările concursului, ale cărui rapoarte au fost ținute de către A. de Quintana, F.Mistral, Paul Glaize, de Tourtoulon, de Lestaubière, Laissac, Leon Marès, Roque Ferrier, Donnadieu, Antonin Glaize și Lieutaud, poeziile fiind citite de cunoscuții felibri, ei înșiși poeți : Aguilo, Llorente, Matheu y Fornells, Pedrell, de Bornier, Aubanel, de Berluc-Pe-

---

[7] „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes", tome 1, nr. 1, p.180.
[8] Idem, p. 182.
[9] Lăsînd la o parte presa timpului amintim : Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Concursul de la Montpellier*, București, 1915 ; Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p.290—295 ; N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri*, ed. II, București, Bucovina (f.a.) p. 54—55 și 57 ; Marius André, *La vie harmonieuse de Mistral*, Cap. *Les Jeux Floraux de Montpellier de 1875 et de 1878. Le Chant du latin et l'Ode à la race latine. Le poète roumain Alecsandri*, Paris, 1928, p. 155—180 ; G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, E.S.P.L.A., 1962, p. 478—482, etc. etc. Date interesante completînd informațiile noastre în : G.F. Țepelea, și Ion Climer, *Alecsandri și felibrii*,, Limbă și literatură", București, 10, 1965, p. 25—45.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

russis, Langlade, contele de Toulouse-Lautrec, Chabaneau, Azaïs, Boucherie, Roumieux, Laforgue, Tavan etc.

Mulțimea poeziilor prezentate la concurs se explică prin faptul că prin program, La Société pour l'étude des Langues Romanes nu era interesată numai de Cîntecul latinului ci și de afirmarea posibilităților poetice ale limbii provensale și de poezia romanică în genere, lăsînd concurenților libertatea de a-și alege singuri subiectele. Unica prevedere obligatorie era „la traduction d'un certain nombre de pièces populaires, valaques ou moldaves", menită „à fortifier les relations inaugurées depuis les Fêtes latines entre les poétes de la France méridionale et ceux de la lointaine Roumanie"[10].

De aceea, juriul a avut de ales între 34 de poezii, scrise în diferite dialecte ale Cataloniei, Roussillonului, Languedocului și Provenței, printre ele găsindu-se și 12 traduceri : 3 din poezia românească ; 4 din Horațiu, una din Fénelon 1 din Charles d'Orléans, 1 din Emerson, 1 din Petrarca, „et enfin, vous ignoriez peut-être que le général d'Austerlitz et d'Arcole eût jamais rimé — celle d'une fable en vers de Napoléon I-er"[11].

Poeziile românești la care face referința Roque-Ferrier erau traducerea prelucrată a unor balade populare culese de Vasile Alecsandri și apărute în vol. *Ballades et Chants populaires de la Roumanie* (*Principautés Danubiennes*), *recueillies et traduites par Vasile Alecsandri* (avec une introduction par A. Ubicini, Paris, Dentu, 1855). (Roque-Ferrier cunoștea și volumul „*Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de Vasile Alecsandri*, București, Lucrătorii Asociați, 1866, pe care îl apreciază călduros).

Adept al studierii comparate a creațiilor literare romanice, Alph. Roque-Ferrier atrăgea atenția asupra existenței unor teme și imagini comune în folclorul popoarelor de origine latină, fenomen pe care cercetătorul îl considera premiza refacerii unității spirituale a acestor popoare.

„Dumneavoastră — scria Roque-Ferrier, aveți toți prezente în memorie strofele din *Magali* de Mistral, acest cîntec admirabil prin naivitatea sa, pe care cineva nu-l poate regăsi în cele două extremități ale lumii latine, în Canada și în România, fără a simți o mare emoție.

Ar fi fost de așteptat ca versiunea dunăreană a acestei magnifice teme să fi tentat ambiția unui poet din Languedoc sau din Provence ; dar geniul își însușește ceea ce el atinge și nimeni nu s-a gîndit să dea o soră cîntecului poetului de la Maillane[12]. (Mistral, *n.n. Al.H.*).

„La *Magali* de *Mirèio* est la brillante métamorphose de la version provençale du chant des Transformations, éditée în 1862, par M.Damase Arbaud, à la page 128 du tome II des *Chants populaires de la Provence.*

Presque toutes les régions latines possèdent ce chant. M.Pelay Briz en a donné la forme catalane dans ses *Cants populars catalans* (I,125) ; M. Alph. de Flugi, la forme rumonsche dans ses *Die Wolfslieder des En-*

[10] Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de la poesie de la Société pour l'étude des langues romanes* (Lu en Séance publique du 3 sept. 1879), Montpellier, Hamelin-Frères, 1880, p. 6
[11] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 7.
[12] Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le Concours*, ed. cit., p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gadin (Strasbourg, 1873); la forme canadienne se lit dans *les Chants populaires du Canada*, de Gagnon (Québec, 1865); M.M.Montel et Labert ont publié ici même („Revue", 2-eme sèrie, IV, p. 263—267) deux versions languedociennes qui se rapportent à un thème semblable. La version roumaine du chant des transformations, *Cucul şi turturica* (le Coucou et la Tourterelle) se trouve à la page 7 des *Poesii populare ale românilor* (...)

„Un jeune amoureux est rebuté par son amie et il essaye de vaincre ses dédains, par sa persistance et ses réponses passionnées; a chaque rigueur nouvelle qu'elle lui oppose il réplique par une nouvelle preuve de sa passion. Pour le fuir, la jeune fille veut devenir successivement toutes les choses qu'elle s'imagine : poisson de la rivière, herbe de la prairie, nonne dans un couvent, étoile du ciel, etc. Pour l'obtenir, il imagine, lui aussi, d'autres transformations (...) pêcheur, faucheur, confesseur, nuage,...

Cette lutte se termine par le triomphe de l'amour, la jeune amie cède et s'avoue vaincue (Montel et Lambert, „Revue des Langues Romanes", 2-ème serie, I, p.325)"[13].

Cronicar al manifestărilor concursului şi festivalului, Alph. Roque-Ferrier, filolog şi poet destul de apreciat în epocă, se străduia nu numai să descrie, dar să şi examineze, cu gust şi informaţie, unele materiale prezentate juriului.

În mod deosebit, atenţia sa era atrasă de calitatea traducerilor efectuate în idiomul vorbit în regiunea Montpellier a poeziilor populare româneşti „Voile et l'Anneau" (*Inelul şi năframa*) şi „Le chant de la Petite Brebis" (*Mioriţa*), prima aparţinînd lui A. Roux de Lunel-Viel, cea de-a doua lui Paul Gourdou d'Alzonne (Aude). *Inelul şi năframa*, în versiunea lui A.Roux, nu este în întregime reproducerea textului românesc, cel puţin în prima sa parte contaminîndu-se de elemente care par a fi împrumutate din *Înşiră-te mărgărite*.

De altfel, faptul era observat de către Alph.Roque-Ferrier însuşi : „M.Roux de Lunel-Viel a très largement et très heureusement développé le thème de la légende roumaine. Les taches de sa version sont légères et se réduissent à des répétitions peut-être inévitables".

La comission de poésie a décidé qu'il vous serait donné lecture entière du *Voile* et que la première mentions du concours lui serait réservée. L'imitation de M.Roux est écrite dans cet idiome de Montpellier que l'on pourrait, comme Dante exaltant le toscan, qualifier de langue noble, cardinale, et aulique, tant l'unité et la régularité de ses finales feminines le differencient des autres dialectes meridionaux".

Exceptînd pledoaria în favoarea dialectului din Herault, trebuie să recunoaştem că varianta prelucrată a poeziei române are, prin limpezimea versurilor, consistenţa imaginilor, proprietatea termenilor şi dispunerea dramatizată a intervenţiilor, o valoare de loc neglijabilă. Publicată iniţial în „La Revue des Langues Romanes", poezia a fost reeditată sub formă de extras, însoţită de o traducere în limba franceză, la Imprimerie centrale du Midi" (Hamelin Frêres), în 1880, sub titlul : A.Roux,

[13] Roque-Ferrier, *Rapport...*, ed. cit., p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lou Vela e l'Anel, *Legenda roumana*, din care reproducem cele două strofe finale :

„ . . . Vigna e sapin, sorre e fraire
Naut dins l'aire,
Bressats per l'alen dau jour
Toutes dous s'encadenavoun,
S'embrassavoun,
E dins lou ciel se dounavoun
Lou gage d'un pur amour.
Desempioi, de l'encountrada
Chasca annada,
Quand torna lou mes d'avoust,
Jouvents, galants de tout age,
Van en viage
Faire un sant pelerinage
Au toumbèu das amourous" [14].

O mențiune, inserată în extras, avertizează că „Ce petit poème a obtenu la première mention honorable au Concours de poésie de la Société pour l'étude des langues romanes"[15].

Cu privire la *Miorița*, tradusă cu multă eleganță, vers cu vers, și aproape fără parafrază (versiunea românească are 123 versuri, cea a lui Gourdou, 130) cititorii sînt avertizați că această capodoperă a literaturii noastre diferă ca temă și filozofie de *Voile et l'Anneau*, concentrînd în economia sa „un exemple d'un sorte de douceur persistante, tout particulière à la nation roumaine"[16], relevîndu-se în transcripție bilingvă, română și franceză și cu analize pertinente, profunzimea atitudinii, suavitatea simțirii, bogăția imaginilor și, mai ales, ineditul figurilor stilistice. Aceste atribute ale *Mioriței* îl conduc pe A.Roque-Ferrier să afirme că pasajul cuprins între „Iar tu de omor/Să nu le spui lor" și între „Păsărele mii/Și stele făclii" nu are echivalent în literatura umanității, fiind expresia concretă a însușirilor spirituale ale unui popor care, în ciuda vitregiilor istoriei sale, aduce patrimoniului de valori universale opere de o frumusețe înălțătoare.

„Il ne sort de cette enthousiaste résignation — scria Roque-Ferrier despre ciobanul *Mioriței* — qu'au souvenir de sa vieille mère, à la ceinture de laine, qui va bientôt courir le bois pour y chercher son fils et il recommande alors de lui cacher le mariage dont il vient de décrire le magnifique apareil. Sa future union, il importe de la remarquer, n'est autre que la peinture de la mort, qui, selon le proverbe roumaine, règne en souveraine sur l'univers, et à laquelle tout homme est fiancé au moment même ou il met les pieds dans ce monde"[17].

Pe lîngă cele două mari premii (Cupa simbolică și ramura de laur, primul decernat lui Alecsandri, celălalt lui Matheu y Fornells din Barcelona pentru poezia *Lo Cant del Llati* — scrisă în catalană), juriul concur-

[14] A. Roux, *Lou Vela e l'Anel — Legenda roumana*, Montpellier, Imprimerie centrale du Midi (Hamelin-Frères), 1880, p. 14.
[15] *Idem*, p. 15.
[16] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 12.
[17] A. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de poésie*, ed. cit., p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sului de la 1878 a mai acordat 13 menţiuni unor scriitori din Franţa, Italia, Spania etc., una dintre ele fiind atribuită, amănunt mai puţin cunoscut în istoria noastră literară, „a un anonyme de Tergu-Mureşiului (Transylvanie), pour un pièce de poésie roumaine, *Cantul latinului* (signé o romana din Transilvania")[18].

Concursul şi festivalul de la Montpellier ocaziona şi sporirea numărului membrilor Societăţii limbilor romanice şi, respectiv, ai Asociaţiei Felibrilor.

Oameni de cultură din Spania, Italia, Portugalia şi România, solicitau afilierea lor la statutele Societăţii, printre ei numărîndu-se : Mila y Fontanals, Pelay Briz, Victor Balaguer, Nunez de Arce, Castelar, E. Monaci, Ascoli, Ruspoli, Spéra, Mendez Léal, Michel Bréal, Emile Picot, Gaidoz, *V.A. Urechia*, *B.P. Hasdeu*, *Mihail G.Obedenaru*, *D. Brătianu*, *Emil Costinescu ş.a.*[19].

În 1882, Alecsandri capătă posibilitatea financiară de a vizita Franţa şi de a răspunde astfel insistentei invitaţii a felibrilor, mai ales că în acel an erau organizate noi serbări ale Provenţei. Cu această ocazie, Alecsandri intră şi în posesia trofeului obţinut în 1878, pe care îl primise, în numele său, Frédric Mistral însuşi. Primirea care i s-a făcut în Sudul Franţei a depăşit orice aşteptări[20]. Alecsandri se bucura printre felibri de o reputaţie excepţională, cu ecouri resimţite, după cum vom vedea, vreme îndelungată.

În acest sens, revista „Félibrige. Maitenances de Languedoc, d'Aquitaine et de Provence", în numărul său din februarie 1883, publica, sub semnătura lui Frédéric Donnadieu, vicepreşedinte „de la Maintenance languedocienne du Félibrige et de la Societé archéologique de Béziers", o dare de seamă despre serbarea, intitulată „Le Félibrige et l'Idee latine", care avusese loc la Marsilia, la 25 noiembrie 1882. Desfăşurată sub forma unei seri literare şi sub patronajul lui F.Mistral, la Cercul artistic din Marsilia, obiectul reuniunii fusese omagierea Societăţii felibrilor din Marsilia, cunoscută sub numele de „L'Ecole de la Mer".

Alocuţiunea lui Mistral, reprodusă în întregime de către Donnadieu, reafirma intenţiile mişcării felibrilor şi preciza scopurile sale imediate în promovarea limbilor şi literaturilor latine şi în renaşterea tradiţiilor, adresînd totodată cîteva răspunsuri cu caracter polemic celor care considerau „Le Félibrige" drept o manifestare separatistă şi regalistă, iar resuscitarea provensalei un atentat la progres.

Unele detalii prezente în această cuvîntare privesc însă istoria noastră literară şi mai ales personalitatea lui Vasile Alecsandri. Astfel, reamintind împrejurările în care a fost creată Societatea şi omagiind rolul lui Quintana şi al lui Lallemand în dezvoltarea ei, F.Mistral considera serbările şi concursul din 1878, ca şi premierea lui V. Alecsandri, drept unul dintre momentele cele mai strălucite ale aspiraţiei popoarelor latine spre cunoaşterea reciprocă.

---

[18] „Revue des Langues Romanes", 2-ème serie, Tome XV-e, 1878, nr. 5—6, 15 mai—15 iunie p. 305—306.

[19] „Revue des Langues Romanes", Deuxième Séric, tome XV, 1878, nr. 5—6, p. 306.

[20] Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viaţa lui Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p. 301—305; G.C. Nicolescu, *Viaţa lui V. Alecsandri*, 1962, E.P.L., Bucureşti, p. 501—503.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Dans un séance solenelle, tenue en plein air, au Peyrou[21] sous l'azur d'un ciel radieux et en face de la statue de Louis XIV, dominant de son geste souverain la foule immense (...) le magnifique chant couronné est lu et aclamé ; c'était le Chant de la race latine du poète national de la Roumanie, Alecsandri, qui n'est pas seulement poète et patriote roumain, mais qui est encore poète et patriote français [22], et jamais plus beau triomphe n'a fêté une inspiration plus grandiose.

Il faut, en effet, remonter, par la pensée au couronnement de Pétrarque au Capitole de Rome, ou, plus près de nous, aux fêtes de l'anniversaire de la naissance de Victor Hugo, pour se faire une idée d'une pareille manifestation.

Il n'y manquait que le poète : mais les acclamations qui saluèrent son nom furent assez puissantes pour qu'un écho lointain ait pu lui en arriver à Mircești et a Bucarest, ou la reconnaissance nationale s'est encore accrue depuis lor, s'il est possible pour son poète triomphant, pour celui „qui a tant fait pour la Muse, tant pour la Liberté".

Elle etait bien digne de ce triomphe la poésie magistrale qui est restée dans les memoires et qui a été deja traduite dans toutes les langues latines"[24].

Într-adevăr, în scurtă vreme *Cîntecul gintei latine* a cunoscut o răspîndire prodigioasă. Adnotările lui F.Donnadieu la discursul lui F. Mistral menționau că „La poésie de M.Alecsandri (*Cîntecul gintei latine, Al.H.)* a obtenu un des plus grands succès que l'on puisse ambitionner. Nous avons retrouvé l'oeuvre de celui que ses compatriotes nomment, avec raison, le poète de la latinité, dans la Risorgimento de Turin (15 juin, 1878), dans la Raza latina de Madrid, la Llumanera de New York, le Repertorio colombiano de Bogota etc. Independemment des trois versions signalées plus haut, elle a été traduite à Bucarest en vers français, par M. Frédéric Damé ; en vers italiens par M.Domenico Mutti („Gazetta di Napoli", 16 juin, 1878 ; en vers magyares par M.Vulcan („La Familia", de Pesth, juin, 1878) ; en vers espagnol, latin etc ... dans divers journaux qui ne nous sont pas parvenu, et, enfin, ce qui semble à peine croyable, en vers hébraïque...".

Traducerea în versuri maghiare o făcuse și Demetrius Fekete. „Elle a paru, au mois de juillet, 1878, dans „la Gazette de Transylvanie". L'auteur de la traduction hébraïque est M.Rabener, directeur d'Orphelinat Neuschatz, a Iassy (Voir „la Stafeta de Iassy", 5 juillet, 1878"[25].

Aprecierile cuprinse de cuvîntarea lui Frédéric Mistral îl obligă pe F.Donnadieu la întocmirea unei succinte schițe biografice a poetului celebrat, Vasile Alecsandri, menită a edifica pe cititorii mai puțin avizați.

---

[21] Ansamblu arhitectural în centrul orașului Montpellier, cuprinzînd un arc de triumf, statuia lui Ludovic al XIV-lea, punctul terminus al unui apeduct celebru etc., toate situate într-o grădină publică imensă (*n.n. Al. H.*).

[22] Simpatiile lui Alecsandri pentru Franța sînt cunoscute. Dintre poeziile sale am aminti printre altele ; *Banul Mărăcine, Ronsard à Toulouse, Nobila cerșetoare, Căderea Rinului etc.*

[23] Expresia „Pour celui qui a tant fait pour la Muse, tant pour la liberté" reproduce dedicația adresată de către irlandezul William C. Bonaparte-Wyse, pe vol. *Piado de la Princesso*, închinat lui Alecsandri.

[24] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 17—19.

[25] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Le poéte Alecsandri, scria Donnadieu, venu fort jeune en France, ou il a été élevé, parle le français et l'écrit aussi bien qu'il le parle. Nous avons lu de lui une comédie en un acte en vers français, ayant pour titre *Les Bonnets de la Comtesse*, qui, au mérite d'une versification facile, joint le charme de tons hereux et spirituels, frappés au bon coin de l'ésprit français. Nous avons lu, également en français, un sonet, adressé à W.C. Bonaparte-Wysse, qui figure en tête du nouveau recueil de ce dernier, *Li Piado de la Princesso* et qui est d'une grace et d'une désinvolture charmantes.

Ce ne sont là, il est vrai, que le délassement d'un ésprit puissant, dont les oeuvres roumaines en divers genres forment huit ou dix volume, et d'un homme d'action qui a beaucoup fait pour l'indépendance et la liberté de son pays"[26].

În mai 1882, Alecsandri fusese primit în Maintenance languedocienne du Félibrige, la Castelul din Clapiers, în aceeaşi şedinţă cu vechiul său prieten, irlandezul Sir William C. Bonaparte-Wysse. Tot acum asistă — după cum arătam mai înainte — la festivităţile jocurilor florale de la Forcalquier. Felibrii îl sărbătoresc pînă la adulaţie. „C'est là — spunea Mistral — une veritable apothéose (...). Vinrent les Fètes latines dont nous parlions tout-à-l'heure, et la Roumanie (...) se trouve melée au mouvement qui, plus qu'aucun autre, sir Bonaparte-Wysse a su propager.

Il y a quelques mois à peine, nous avons vu encore aux Jeux Floraux de Forcalquier, tenus sur la présidance du même Bonaparte-Wysse, et en présence d'Alecsandri lui même, les latins d'Amerique, les Canadiens, a leur tour, donner d'éloquents preuves de leur vivace et fraternel amour pour la France"[27].

Despre desfăşurarea acestor serbări, ca şi despre contribuţia lui Alecsandri la reuşita lor, informaţii interesante au oferit în epocă A. Papadopol-Calimach, în articolul *Mişcarea literară provensală*, publicat în „Convorbiri literare" (nr. 11, februarie 1883), ca şi unele scrisori ale lui Alecsandri însuşi, adresate familiei sau prietenilor. „C'est surtout à partir de la félibrée de Clapiers, près Montpellier (7 mai 1882) a laquelle assista M.Alecsandri, que la fraternité de la Roumanie et du Midi de la France s'affirma avec une fréquence et une vivacité tout à fait dignes d'attention", va scrie mai tîrziu, în „Occitania" (ianuarie-iunie 1889-Montpellier) A.Roque-Ferier.

Aceste informaţii se verifică şi se completează în masiva dare de seamă, publicată de Ch. d'Ille-Gantelmi, sub titlul *Jeux Floraux de Provence. Fetes latines internationales de Forcalquier et de Gap, mai, 1882* (Gap, Richaud, 1883) şi în două din numerele revistei „Le Félibrige latin, revue mensuelle de oeuvres et des faits, qui intéressent les Associations de littérature meridionale" (tome III-e, 1892, juillet, aôut, pp. 200—209 şi 234—243), care inserează o comunicare prezentată la 2 iunie 1890 de către animatorul mişcării felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, la Congresul de studii languedociene, ţinut la Montpellier.

Acelaşi număr al „Revistei limbilor romanice" (35,1891), care publica o scurtă recenzie a volumului *Nunta la români* de S.Fl.Marian, anun-

[26] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 18.
[27] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ța totodată că la Congresul de studii longuedocienne, organizat de Comitetul félibreen la Montpellier (...), „A.Roque-Ferrier a lu une étude sur la Roumanie dans la littérature du midi de la France et le Languedoc dans celle de la Roumanie. Il a, en particulier, analysé la tragédie (sic) *La Fontaine de Blandusie* d'Alecsandri"[28].

Într-adevăr, studiul lui Roque-Ferrier era o recenzie dezvoltată la „*Vasile Alecsandri, Fontâna Blandusiei. Varia*, vol X. al *Operelor complete*, vol. V al *Teatrului*" (Buc., Socec, 1884). Foarte adesea însă, cercetătorul francez își întrerupe comentariile sale privind drama lui Vasile Alecsandri, diversele amănunte semnalate permițîndu-i lungi digresiuni referitoare la personalitatea poetului român și la prestigiul de care opera sa se bucura în viața literară a Franței meridionale.

A spune — scrie Roque-Ferrier — „que la Fontaine de Blandusie et surtout la moitié des poésies diverses qui l'accompagnent sont un nouveau témoignage des sentiments de fraternité littéraires noués depuis *le Chant du Latin* entre la Roumanie et le Midi de la France appartient au domaine de la banalité la plus courante"[29].

Pentru cei mai puțin familiarizați cu literatura română, A.Roque-Ferrier, care în 1881 scrisese studiul *La Roumanie dans la littérature du midi de la France*, asupra căruia vom reveni, menționa că „Fîntîna Blanduziei", departe de a fi o creație accidentală, este opera unui dramaturg cu o îndelungată și recunoscută activitate, rodul unui talent care a reușit în egală măsură atît în poezie, cît și în domeniile comediei și dramei, expresia cea mai înaltă constituind-o „son *Despot Vodă* (1558-1561) qui parut en 1880 et qu'il a intitulé *Légende historique en vers en cinq actes et en deux tableaux* et qui dépasse même, par ses proportions, *la Fontaine de Blandusie*[30].

Alph. Roque-Ferrier, care nu știa, sau pe care nu-l interesau condițiile specifice în care se dezvoltase literatura noastră modernă, interesantul proces de subordonare a modalităților de creație unui conținut de idei actual și militant, indiferent dacă aceste modalități aparțineau Antichității, Renașterii, clasicismului sau romantismului, pentru a-și crea climatul necesar prezentării dramei lui Vasile Alecsandri și a-și justifica propria sa indiferență față de curentele literare și aprigele dispute desfășurate în jurul lor, se întreba: „La pièce dont nous avons à rendre compte aujourd'hui, est-elle une comédie ou un drame?

La question aurait pu être l'objet d'un curieux débat à l'epoque où le grand Corneille qualifiait *Le Cid* de tragicomédie et où l'appellation de poème était souvent appliquée aux tragédies du temps. Alecsandri n'a pas voulu prendre parti dans la controverse que son oeuvre aurait pu susciter: *la Fontaine de Blandusie* est simplement qualifiée de „pièce en trois actes et vers".

Elle ne sera qu'une drame pour ceux qui jurent par Shakespeare et Victor Hugo, une tragédie pour ceux qui ont gardé le culte de Racine et de Corneille; elle sera même une comédie pour ceux qui

[28] „Revues des Langues Romanes", 1891, nr. 35 p. 191 (Cronică semnată E. Daniel Grand).
[29] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 200.
[30] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voient dans *le Misanthrope* de Molière la forme idéale de ce genre de poésie mais elle restera pour les uns et pour les autres un „pièce" aux grâces charmere sses, à la langue admirablement et harmonieusement étudiée, une pièce, dis-je, ou les sentiments et les mobiles de l'être humain, parfois même ceux de l'auteur, se font jour avec un bonheur d'expression que l'on ne rencontre pas souvent dans les littératures les mieux donné"[31].

Rareori această lucrare a lui Alecsandri s-a bucurat de o apreciere atît de sintetică, lucidă şi corectă. Conflictul rezultat din semnalarea corupţiei ca rezultat al opulenţei şi din introducerea unei idile înălţătoare prin nobilele ei aspiraţii într-o atmosferă de dispreţuire a normelor morale, onomastica simbolică a unora dintre personaje (Gallus şi Geta), lirismul funciar al eroului central, transparenţa stilului etc. erau tot atîtea elemente care imprimau piesei lui Alecsandri semnele marei arte.

Poetul ca om — scria Roque-Ferrier — poate îmbătrîni fiziceşte. Sufletul lui rămîne însă mereu tînăr, iar atunci cînd sensibilităţii intime i se asociază talentul şi setea destăinuirii, el cîştigă nemurirea. „Le poéte est toujours jeune : tandis que l'homme veillit, le génie enchante et ravit toutes choses.

O, pensée horrible ! frisson du vent de l'hiver !
Vous venez refroidir l'emportement de la jeunesse et vous jetez l'ombre du doute sur tout rêve car l'aurore et le crepuscule ne peuvent jamais se rencontrer"[32].

A. Roque-Ferrier sesiza faptul că în toate avatarurile sale, personalitatea lui Horaţiu exprimă împlinirile şi deziluziile lui Alecsandri.

Totodată, diversitatea atitudinilor solicită în cel mai înalt grad intervenţia contrastului, transformîndu-l în motorul interior al piesei.

Situaţiile bine conduse, un dialog aprins, întreţăiat, în ciuda unor tirade prea întinse, care nu se justifică decît în monologul din primul act : „mais il est naturel, dans la bouche h'Horace, car le poéte y décrit sa propre situation psichologique et celle-ci est l'idée mère de la pièce"[33], parfumul versurilor „demne de Racine, Lamartine sau Tavan"[34], consistenţa imaginilor „împrumutată naturii", varietatea ipostazelor lirice, puritatea sentimentelor, toate acestea nu îşi au egal decît în farmecul limbii şi în măiestria versurilor care se angrenează „mélodieusement comme des perles qui tomberaient dans un bassin d'or pur, et, enfin, des trouvailles d'expression et de pensée qui défient le traducteur le plus habile et le plus sûr de lui-même"[35].

Tot din mărturiile lui A.Roque-Ferrier, unul dintre „eroii" manifestărilor de la 1878 şi 1882, rezultă că 8 poezii din cele 16 care constituiau *Varia* la volumul al X-lea al *Operelor* lui Alecsandri, volum în care se tipărise *Fîntîna Blanduziei*, sînt fructul călătoriei pe care poetul român a făcut-o în 1882 în sudul Franţei şi al prieteniilor personale înnodate la Montpellier, Avignon, Gap şi Forcalquier. Multe dintre aceste poezii

[31] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 202.
[32] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 203.
[33] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 205.
[34] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.
[35] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

erau deja cunoscute în Franța, cînd a apărut volumul lui Alecsandri, sau vor vedea ulterior lumina tiparului în diverse publicații felibriste.

Versurile închinate lui Gabriel Azaïs fuseseră inserate în *L'Iou de Pascas* în 1883; *Ronsard a Toulouse*, dedicată lui Alphonse Roque-Ferrier, apăruse în „Journal illustre du centenaire de Favre"; *Erin* figura în *Piado de la Princesso*, culegerea lui William C.Bonaparte-Wyse; versurile închinate lui Mistral vor apare în „l'Armana provençau" din 1888, și în relatarea lui Ch. Gantelmi d'Ille privind serbările de la Forcalquier și Gap. Tot în darea de seamă a lui Gantelmi d'Ille, din 1883,[36] apăruseră *Les Quatre Reines* și le *Toast aux Félibres de Provence*, brind-ul rostit de către Alecsandri în 1882.

Reținem ca interesant pentru biografia operei lui Alecsandri regretul lui A. Roque-Ferrier de a nu fi găsit în *Varia* volumului al X-lea „la spirituelle chanson française qu'il composa à Avignon au mois de mai 1882 et la traduction, en vers roumain, d'un sonet de Theodore Aubanel sur le mont Ventoux. Une obligeante communication du poète de *la Miougrano* me permet de mettre ces vers sous les yeux du lecteur.

„Ventoux, munte de spaimă, cuib înalt de albi vulturi !
Sub ceruri, golu-ți creștet albește de zăpadă.
La nord tu porți pe frunte o coamă de păduri
Prin care-omul se pierde, și-aleargă lupi de pradă.

Pe șes pitici orașe apar ca dărmături.
Tăcerea de morminte domnește-a lor grămadă.
Mistralul îți dă geruri și soarele călduri
Tu falnic cătră tunet te-nalți, gigantă cladă
Dar umbra cade-n vale, cu seara care vine.
Nori roși de sînge umple profundele-ți ravine.
A zilei raze-n piepturi se urcă și se-ntind.
Un ultim val de aur prin codrii tăi pătrunde...
Poetul, ca un vultur, pe-o stîncă stă, de unde
Contemplă Rhonii ambii și marea strălucind".

„Ce sonet-traduction — conchidea Roque-Ferrier — resté inedit jusqu'ici, a été composé le 29 juillet 1882, à Mircești...[37].

În 1881, Alph.Roque-Ferrier publicase comunicarea „*La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*"[38].

Studiul debuta cu precizarea că participarea poeților și oamenilor de cultură români la unele manifestări ale felibrilor, primirea de către Vasile Alecsandri a cupei simbolice din 1878, răspîndirea ideii de universalitate a limbilor și literaturilor neo-latine, ca și succesele încercărilor de lingvistică și literatură comparată etc. au trezit în Franța puternice sentimente de fraternitate față de România, admirația pentru vitalitatea

[36] Jeux Floraux de Provence, *Fetes latines internationales de Forcalquier et de Gap* (mai 1882), Gap, Richaud, 1883.

[37] A. Roque-Ferrier, *V. Alecsandri: Fontâna Blanduziei, Varia* (vol. X al *Operelor complete*, vol. V al *Teatrului*, București, Socec, 1884 (suite et fin) în: *Le Felibrige latin... publiée sous la direction de Roque Ferrier*, 1892 (août) pp. 241—242.

[38] Montpellier, Imprimerie centrale du Midi, 1881.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poporului român şi pentru capacitatea sa de a-şi păstra, în ciuda vitregiilor istoriei, fiinţa naţională, într-o luptă necurmată pentru libertate şi emancipare.

Expresia maturizării relaţiilor literare româno-franceze o reprezintă pentru Roque-Ferrier editarea, la Bucureşti, de către V. Alexandrescu-Urechia, în 1880, a „Albumului macedo-român". În paginile acestei publicaţii, cu preocupări politice evidente, alături de masiva prezenţă a scriitorilor români (Vasile Alecsandri, Ion Creangă, B.P.Hasdeu, Al.Macedonski, S.Fl.Marian, At.Marienescu, Veronica Micle, I.Neniţescu, Al.I. Odobescu, Matilda Cugler-Poni, G.Sion, Th.Şerbănescu, G.Dem. Teodorescu, G.Tăutu, V.A.Urechia, Iosif Vulcan, A.D.Xenopol etc.) a pictorilor Sava Henţia. Mirea-Demetrescu, C.D.Stahi, P.Verussi, Stăncescu, Th.Aman, Szatmary etc. şi a compozitorilor Wachmann, G. M. Stephănescu, Caudella, Poenaru ş.a. colaborau cu poezie, proză, articole ştiinţifice sau simple scrisori şi panseuri, François Coppée, C.Egger, Emile de Girardin, Victor Hugo, Ioan Urban-Jarník, F.Laforgue, H.de Lapommeraye, Leconte de Lisle, E.Littré, Fr.Miklosich, T.Max-Muller, A. Naguet, Emile Picot, Antonio Roques, G.Ruscalla-Vegezzi, Louis Ratisbonne, Jules Simon, A.Ubicini, A.Valabregue, personalităţi de primă mărime în cultura timpului.

Poeţii afiliaţi mişcării felibrilor îşi aduceau contribuţia lor la editarea „Albumului macedo-român", prin versuri care exaltau virtuţile poporului român, originea sa latină, păstrarea tradiţiilor vechii lumi romane şi care îşi exprimau speranţa într-o apropiată refacere a unităţii teritoriale a României.

Astfel, Albert Arnavielle, publica *As Manidets de Roumanio* (Fiilor României); Theodore Aubanel: *La Sereno* (Sirena); Paul Barbe: *A suos Fraires balakos la Cigalo moundino* (Fraţilor săi valahi din partea Greierului din Toulouse); C. William-Bonaparte-Wyse; „*Dins la fourest de la Santo-Baumo*" (În pădurea de la Sainte-Baume); Marius Bourrelly: *Lou Reire e lou Felen* (StrăMoşul şi nepotul); Adolphe Espagne: *Au pople de Roumania* (Poporului român); A.De.Gagnaud: *A-n-uno jouvo escoulano latino d'en Macedoni* (Unei eleve latine din Macedonia); Claire Gleizes: la *Culido de figo* (Culegătoarea de smochine); Camille Laforgue: „*Sounet*" (Sonet); Alexandre Langlade: *A la Mata escarbatada* (Mlădiţei rătăcite); F.Mistral: „*A la Roumanio*" (României); Alph. Roque-Ferrier: „*Lou Dialoc de Clarmount*" (Dialogul din Clermont); Louis Roumieux: „*Floureto*" (Floricica); Antoine Roux: „*l'Estela de Roumania*" (Steaua României); Le Frére Savinien (des Écoles chrétiennes): *I Rouman* (Românilor) şi Alphonse Tavan „*A Mireio Gleize*" (A Mireille Gleizes).

„On peut ajouter a ces seize pièces — scria Alph.Roque Ferrier — un page de M.de Quintana animée par le souffle lyrique des paroles, qu'il prononçait a Montpellier, le 24 mai 1878, quelques instant avant que l'on décernât à M. Alecsandri le premier prix du Chant du Latin"[39].

„Păstraţi limba şi obiceiurile voastre, se adresa Alberto de Quintana românilor, şi nu uitaţi că aici, în această ţară clasică a independen-

[39] *La Roumanie dans la Littérature du midi de la France*, par Alph. Roque-Ferrier, Montpellier, Imprimerie Centrale du Midi, 1881, p. 9—11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ței (Spania, *n.n.*, *Al.H.*), după cinci secole de luptă îndîrjită care începu în Asturii cu Pelayo, noi am rostogolit Semiluna sîngeroasa din înălțimea zidurilor Granadei în fundul strîmtorii Gibraltarului, pentru a nu mai reapărea niciodată pe seninul cer albastru al fermecătoarei Spanii.

Aici, la noi, nutrim cu toții, urări pentru independența, libertatea și triumful vostru"[40].

Contribuțiile acestea, unele dintre ele modeste ca valoare artistică, avîntat retorice și șubrede în motivație și simbolistică, aveau totuși ca numitor comun sinceritatea simțirii, atașamentului profund față de eforturile întreprinse de poporul român pentru afirmarea sa multilaterală. Ele erau totodată răspunsul dat de către scriitorii provensali sau afiliați asociației „le Félibrige" apelului lansat de Societatea de Cultură Macedo-Română, creată în 1879, în sprijinul înființării de școli și așezăminte de cultură pentru populația aromână.

Acest apel, adresat sub forma unei scrisori de către V.Alexandrescu-Urechia, solicită scriitorilor Franței, celor care în urma unor inundații catastrofale din Spania, editaseră în scopuri filantropice, pentru ajutoarea populației sinistrate, un supliment al ziarelor pariziene, intitulat PARIS-MURCIE, un articol inedit și autograf pentru a fi valorificat, beneficiile urmînd a fi utilizate pentru salvarea naționalității unui popor, „par la construction et l'entretien d'écoles ou il apprendra la langue, la religion, l'histoire et les moeurs de ses peres"[41].

Roque-Ferrier era de acord că prin numărul mare al colaboratorilor, calitatea materialelor inserate, varietatea lor tematică și formală și prin excelentele sale condiții grafice, „Albumul macedo-român" este net superior modelului său „Paris-Murcie", fiind totodată ilustrarea concretă a locului din ce în ce mai mare pe care România îl ocupă în preocupările scriitorilor francezi.

Paralel cu participarea lor la editarea albumului, scriitorii provensali organizaseră, la 5 iunie 1880, pe scena Teatrului Roman din Montpellier, o seară de poezie din creația dialectelor d'oc, fondurile obținute fiind afectate acelorași scopuri pe care le invocaseră inițiatorii, „Albumului macedo-român".

Totodată la Maintenance du Languedoc du Félibrige, întrunită sub președinția lui Laforgue, hotărește solicitarea de la toți poeții meridionali a unor „autographes inédits, en vers ou en prose, et que ceux-ci constitueraient le lot unique et vraiment inappréciable d'une sorte de loterie philologique en faveur du but poursuivi par l'association de Bucarest"[42].

Cîștigarea independenței de către România, menționa Roque-Ferrier, a dat naștere la diverse poezii „parmi lesquelles nous emprounterons deux strophes â une pièce anglaise de M.Bonaparte-Wyse, traduite en vers provençaux par M.Berluc-Perussis, avec un habilité qui est loin

[40] Alberto de Quintana, *A la Sociedad Macedono-Romana*, în „Albumul macedo-român", București, Socec, 1880, p. 110—111.

[41] Scrisoarea lui V.A. Urechia este reprodusă integral de Alph. Roque-Ferrier în *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 7—9.

[42] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'être commune, même en ces temps de poètes à l'affût de tous les secrets de la rime et de la versification :

„O nacioun, que d'uno nòvio urouso
As la frescour,
L'espèr a mes sus toun front la mai blouso
De si lusor
Li pople vièi, soun libre de memòri
De pòusso es plen ;
Tu, tout bèn just toun pouèmo de glòri
Se duerb seren"[43].

Dar cea mai strălucită şi mai originală colaborare poetică românofranceză, impresionantă prin imaginaţia şi prin subordonarea unei teme populare raţiunilor programatice ale epocii, poezie după opinia noastră superioară *Cîntecului gintei latine* i se părea a fi lui Roque-Ferrier„... une poésie française intitulée *Le Petit Rameau*, et dédiée à M.de Berluc-Perussis par M.Alecsandri"[44] .

Reproducem integral poezia care declanşase entuziasmul secretarului de la Société des langues romanes şi în acelaşi timp „majoral du félibrige", Alph. Roque-Ferrier :

„—O petit rameau
Qui descends le fleuve
Où nage et s'abreuve
Le royal taureau,
Ce flot qui scintille,
Où t'a-t-il surpris ?
Quel est ton pays ?
Quelle est ta famille ?
Par le ver séché
Du poirier sauvage
La main de l'orage
T'a-t-elle arraché,
Comme en sa colère
La mort, triomphant,
Ravit un enfant
Aux bras de sa mère ?
Pour bâtir ses nids
Sur la roche aride,
Dans sa serre avide
L'aigle t'a-t-il pris ?
Et de sombres grottes
L'autan irrité
T'a-t-il emporté

[43] Poezia apăruse în revista „Lou Brusc" din 21 august 1881 şi la *Plymouth, Keys*, 1881, în 4°, 12 p. *Withe a french version by Constant Henion*, sub titlul de *On occasion of Roumania constituting herself a Kingdom.*

[44] Alph. Roque-Ferrier. *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sur l'onde où tu flottes ?
O petit rameau,
Perdu, solitaire,
Ainsi, qu'un oiseau
Chassé de son aire !
Triste et balloté
Sur la plaine reste
Dans l'immensité
Tu cours à ta perte !
— Ne crains pas pour moi
Le flot qui m'entraîne :
Je suis fils de roi,
J'appartiens au chêne.
A toucher le ciel
Dieu me prédestine ;
Ma séve est latine
Mon nom immortel.
Un jour, hors de l'onde,
Sur ce bord sacré
Je redeviendrai
Grand comme le monde,
Et comme autrefois
J'aurai des couronnes,
Car je suis du bois
Dont on fait les trones !"[45]

După cît se pare, Alph.Roque-Ferrier cunoștea limba română, evoluția literaturii noastre, și urmărea strîngerea legăturilor dintre cultura noastră și cea franceză cu o asiduitate remarcabilă.

Grație mențiunilor sale aflăm că A.Roux prelucrase în limba provensală piesa lui Alecsandri *Les Bonnets de la Comtesse*, „(. . .) cette charmante et spirituelle comédie française qui n'aurait pu être attribuée qu'a Alfred du Musset si l'on avait jamais été incertain de ses origines" iar Tașcu Iliescu tradusese în aromână *l'Escriveta*, poezie populară din sudul Franței, românizînd elementele versiunii languedociene („lou Morou sarassin" devenind sultanul turcilor din Maroc, eroinei principale i se schimba numele din Escriveta în Dince (Constanța)[46], titlul lucrării transformîndu-se în *Ascăparea ali Dince di mînile turcești* (Munpelie, tipografia D. Grollie și fiu-su, 1882, p. 8°, 8p)

Versiunea languedociană, ca și cea aromână, a lui Tașcu Iliescu au fost cîntate la 7 mai 1882 : "C'est a dire le jour où (le Félibrige) recevait au chateau du Clapiers le grand poéte de la Roumanie, M.V. Alecsandri)[47].

Același Tașcu Iliescu mai tradusese în același dialect pe lîngă *Escriveta* :[48] *Galant*, *Magali*, *Sept Vertus de la joie*, iar Alph.Tavan dăduse

[45] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 16—17.

[46] Traducerea lui Tașcu Iliescu era efectuată în limbajul de la Crusova, același în care Vanghelin Petrescu editase *Mostre de dialectul macedo-român*, partea I, *Basmul cu Făt-frumos*, București Socec, 1880.

[47] Detalii în „Revue des Langues Romanes", tome IX (tom XIII, al colecției din 1883), p. 23—31.

[48] *Ascăpare ali Dince din mînile turcești*, este primul text aromân tipărit în Franța.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

haina limbii provensale unor poezii ale lui Vasile Alecsandri : *Legenda ciocîrliei*, *Pohod na Sibir*, *Legenda lăcrămioarei* şi *Poetul Orientului felibrilor din Languedoc.*

Mihail Obedenaru publicase în „Revue des langues romanes" un studiu asupra articolului în limba română iar Naum din Iaşi obţinuse, pentru versiunea românească la *Mireio* şi *Tambour d'Arcole* ale lui Mistral, „la plume d'or orné de brillants de Saint-Maime, offerte par lès jeux Floraux de Forcalquier au Concours international de traduction. En recevant ce prix-scria Roque-Ferrier, Alecsandri, qui a lui-même chanté toutes les gloires de l'Orient roumain, dit qu'il remetrait avec fierté à son compatriote le joyau qui lui avait valu la traduction du premier poême de Mistral.

Il ajouta, non sans esprit : Pour continuer a traduire dignement *Mireio*, il faut avoir une plume d'or" [49].

Înainte de jocurile florale din 1878, Ch.Folie Desjardins scrisese *A Nostris fraires de Balakio* (*Lys et Pervenches*, Avignon, 1877, p.37), Paul Barbe tradusese în versuri toulousaine *Hora Unirii* iar Gabriel Azaïs inserase în ziarul „l'Union nationale" din Montpellier o doină a lui Alecsandri : *Bloundinete ou la Pourtario d'aiguo de Veniso* (reprodusă şi în *l'Iou de Pascas*, p.74-75 ;Berluc-Perussis, prietenul lui V.Alecsandri, dăduse la lumină în „Messager du Midi" (29 mai 1879) şi în „l'Armana provençau" (1880, p.44) sonetul *I Latin de la Roumanio*, iar culegerea lui Bonaparte-Wyse, *li Piado de la Princesso*, va include traducerea *la Roso e lou Soulèu*, ca şi începutul unei traduceri din *Poezii populare ale românilor*, ambele datorate lui Louis Roumieux.

★

Ca un element accesoriu semnalăm prezenţa în paginile „Revistei limbilor romanice" ca şi în „Le Félibrige" a unor note sau simple anunţuri privind cărţile româneşti sau în legătură cu România, intrate în fondurile bibliotecii Societăţii pentru studiul limbilor romane din Montpellier (Catedra de limbi romane se crease la Montpellier în 1878, în urma ecourilor Concursului).

Astfel în 1884 erau anunţate la rubrica Chronique : Em. Bacaloglu : *Ourecari dispoziţiuni noue din cabinetul de fizică al Universităţii din Bucureşti* (Buc., 1884) ; N.Barbu, *Istoria romană de Tit-Liviu, tradusă* de ....(Buc., 1884) ; D.Brandza : *Vegetaţiunea Dobrogei* (Buc., 1884) ; Sbiera Ion, *Grigoriu Ureche* : *Contribuiri pentru o biografie a lui* (Buc., 1884) şi tot acum, la p.133-152, M.G. Obedenaru publica studiul *L'Article dans la langue roumaine-notes sur la phonétique roumaine.*

În 1885 se recomandau, printre altele, *Documente privitoare la istoria românilor* (Buc., 1885, 746 p.) şi *Magnum Etymologicum Romaniae — Dicţionarul limbii istorice şi poporane a românilor* de *B. P. Hasdeu* (Fascicola I, A, Acat. Buc., 1885).

---

[49] A. Roque-Ferrier, *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit. p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În 1890 se găseau de vînzare la Imprimerie Centrale du Midi, „Langlade et Mistral, *Le chant du latin, trad. en provensal par F.Mistral et en languedocien par A.Langlade, musique de Marquetti, arrangé pour quatre voix d'homme par F.Borne*, iar în iulie 1892, „Le Félibrige latin" recomanda lectorilor: *Le Pont de Narte* de Tașcu Iliescu; *Țării Occitaniei* de Alexandru Pop; *La voie lactée dans les traditions populaires du Midi de la France, du pays de Galles et de la Roumanie*, de A.Roque-Ferrier; *Urare către Occitania*, de V.A.Urechia etc., toate apărute la Imprimerie Centrale du Midi din Montpellier.

Sînt cîteva amănunte care, sperăm, își vor găsi utilitatea într-o viitoare istorie a relațiilor literare dintre România și Franța.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

D. BOLINTINEANU ŞI PHILARÈTE CHASLES

TEODOR VÂRGOLICI

Dacă volumul *Brises d'Orient* al lui D.Bolintineanu, apărut la Paris în 1866, s-a bucurat de o bună primire din partea cercurilor literare franceze, aceasta s-a datorat şi faptului că, potrivit unei practici editoriale perpetuate pînă azi, volumul a fost „lansat" de către una dintre cele mai proeminente personalităţi ale literaturii franceze din acea epocă, Philarète Chasles, care i-a închinat poetului nostru o elogioasă prefaţă. Relaţiile lui D.Bolintineanu cu Philarète Chasles nu s-au limitat însă la obţinerea acestei prefeţe, ci au circumscris în sfera lor şi nobilele eforturi pe care poetul, unul dintre cei mai apropiaţi sfetnici ai domnitorului Alexandru Ioan Cuza, le depunea pentru amplificarea şi consolidarea prestigiului României peste hotare, în primul rînd în Franţa.

După ce îşi traduce singur versurile în limba franceză, D.Bolintineanu le încredinţează, spre a fi corectate, lui Ulysse de Marsillac, profesor şi publicist francez stabilit în Bucureşti, fondatorul gazetelor „La Voix roumaine", „La Voix de la Roumanie" şi „Le journal de Bucarest". Nesatisfăcut însă de modul în care Ulysse de Marsillac s-a achitat de misiunea sa, D.Bolintineanu aspiră la un poet francez, intenţionînd iniţial să-l solicite chiar pe Lamartine. Prin intermediul lui George Marian, student în drept la Paris, care s-a dedicat cu pasiune tipăririi volumului *Brises d'Orient*, poeziile lui D. Bolintineanu sînt corectate, din punct de vedere al limbii franceze, de poetul Henri Cantel, un bun versificator, care le-a asigurat o sporită supleţe şi acurateţe.

Pentru ca volumul *Brises d'Orient* să aibă un ecou favorabil în Franţa, făcîndu-se prin aceasta un bun serviciu înseşi literaturii române, D. Bolintineanu a stăruit în ideea de a fi recomandat cititorilor francezi printr-o prefaţă semnată de unul din numele ilustre ale epocii. La început apelează la Saint Marc Girardin, profesor la Sorbona şi membru al Academiei Franceze. Acesta călătorise în Principatele Române, în 1836, relatîndu-şi ulterior impresiile de călătorie în cele două volume *Souvenirs de voyages et d'études*, apărute la Paris în 1852-1853, iar apoi sprijinise Unirea şi cauza românilor prin articolul *Les Principautés du Danube*, publicat în „Revue des deux mondes" din 15 noiembrie 1858. La 20 martie

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 41–47, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1865, D.Bolintineanu îi scria lui G.Marian, la Paris : „Cît pentru S.Marc Girardin, aşi fi fericit dacă ar zice două vorbe de prefaţă şi i-aşi rămîne recunoscător mai ales că este omul care crează astăzi situaţiune literară". Neaflînd audienţă la Saint Marc Girardin, poetul îl ruga pe G.Marian, la 28 mai 1865, să se adreseze lui Léon Plée, un alt devotat prieten francez al românilor, secretarul redacţiei politice a ziarului „Le Siècle", venit în Principate în timpul domniei lui Cuza, de la care se pare că a primit unele misiuni cu caracter confidenţial. „Cu toate acestea — scria D.Bolintineanu lui G.Marian — eu aş ţine mai mult ca d. Léon Plée să facă o mică prefaţă, ca o recomandaţiune sau explicaţiune a cărţii cu viaţa autorului pe care ţi-o voi trimite şi nimic mai mult. Aceasta îmi va conveni mai bine decît forfanteriile lui St.Marc Girardin despre care sînt încredinţat că nu le va face pentru cartea mea". Dar şi această tentativă rămîne fără ecou.

În vara anului 1865, D. Bolintineanu întreprinde o călătorie la Paris, probabil din însărcinarea domnitorului Cuza, deoarece aici se preocupă de aflarea unei personalităţi care să accepte funcţia de corespondent politic, de sprijinitor şi apărător al intereselor României în presa franceză. Cu acest prilej solicită şi prefaţa pentru volumul său *Brises d'Orient*, de la aceeaşi personalitate franceză, care avea să fie Philarète Chasles.

La mijlocul secolului al XIX-lea, Philarète Chasles (1798-1873) era, într-adevăr, unul dintre cei mai iluştri reprezentanţi ai culturii şi literaturii franceze, profesor la Collège de France, publicist şi eseist, critic şi istoric literar, unul din întemeietorii literaturii comparate, autor a peste 30 de volume. Notorietatea sa în epocă a fost relevată de E.Margaret Phillips în teza de doctorat *Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise* (Paris, E.Droz, 1933), iar recent de către renumitul istoric literar şi comparatist francez Claude Pichois, în vasta sa exegeză în două volume *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme* (Paris, José Corti, 1965).

După ce se întoarce de la Paris, unde tratase cu Philarète Chasles problema prefeţei şi a corespondenţelor politice în favoarea României, D.Bolintineanu aşteaptă răspunsul definitiv al acestuia, prin intermediul lui G.Marian. Tînărul său prieten îi scria, din Paris, la 7 octombrie 1865 : „Peste o oră D.Chasles mă cheamă d-o parte, îmi luă braţul şi plecă cu mine prin grădină, întrebîndu-mă dacă mai am să-i spun ceva şi la răspunsul meu că nu doresc altceva decît a vedea odată prefaţa făcută, îmi adăogă că să vă spui că dînsul n-a luat propunerea Dv. de legère — ca să mă exprim pe limba sa — şi că s-ar simţi foarte onorat să poată aduce un serviciu ţerei noastre". Îmbolnăvindu-se, D.Bolintineanu nu-l poate înştiinţa îndată pe Cuza despre demersurile sale pe lîngă Philarète Chasles, în chestiunea corespondenţelor politice, mai ales că poetul nu mai deţinea nici o funcţie oficială. Abia la 16 octombrie 1865 îi scria lui G.Marian, la Paris, că a intervenit pe lîngă Cuza pentru a-i oferi lui Philarète Chasles misiunea de corespondent politic, mai avantajoasă decît aceea de supraveghetor al bursierilor din capitala Franţei, deţinută pînă atunci de Roger Collard : „ Acum să vorbim de treaba lui Ph.Chasles. Îndată ce am venit în Bucureşti am căzut bolnav de friguri, ceea ce m-a întîrziat. N-am putut să văz pe domnitor ; cu toate astea i-am scris D.ieri. Seara a adunat Consiliul de Miniştri ca să dezbată asupra mijloacelor de a da d-lui Chasles

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o misiune. Nu cunosc încă rezultatul dezbaterilor consiliului, pentru aceea nici n-am răspuns d-lui Chasles, voind a-i răspunde cu succes. Trimite-i vorbă că ieri seară Consiliul de Miniştri au dezbătut chestiunea şi am să-i scriu eu rezultatul acestor dezbateri pe care le cred că vor fi mulţumitoare, căci domnitorul ţine mult la Chasles. În toate cazurile, el nu poate fi numit în locul lui Roger Collard, căci acel loc s-a dat altuia şi leafa lui a scăzut la 2000 franci pe an, căci d-acolo îţi dă d-le. Sper să fie numit ca corespondinte politic cu bună retribuţiune". La 8 noiembrie 1865, G.Marian îl informează pe D.Bolintineanu că Philarète Chasles acceptă misiunea pe care intenţiona să i-o încredinţeze Cuza, însă fără titulatura prea frapantă de „corespondent politic". Văzînd însă că guvernul de la Bucureşti întîrzie să ia o hotărîre definitivă, D.Bolintineanu încearcă să menţină încrederea şi simpatia lui Philarète Chasles prin organizarea vînzării, în librăriile de la noi, a cărţilor acestuia şi soţiei sale, M-me Romieu, autoarea volumului *Des paysans et de l'agriculture en France au XIX-e siècle* (Paris, 1865). În acest sens, G. Marian îi scria lui Philarète Chasles, în numele poetului nostru: „Avant de finir ma lettre, j'ajoute que M.Bol. sera très honoré d'en avoir une de votre part qui pourra lui permettre de vous rendre un service en s'adressant à une libraire de Bucarest pour faire repandre quelques volumes traitant l'agriculture, l'œuvre si interessant fait par l'auteur si aimable que j'ai eu l'honneur de connaître".

În cele din urmă, la insistenţele lui D.Bolintineanu pe lîngă domnitor, guvernul e de acord de a-l subvenţiona pe Philarète Chasles, pentru a întreţine în presa franceză interesul şi simpatia faţă de cauza românilor şi domnia lui Cuza. Evitînd să-i comunice oficial lui Philarète Chasles această hotărîre, poetul îi încredinţează tot lui G.Marian delicata misiune, cum rezultă din scrisoarea celui din urmă adresată profesorului de la Collège de France: „La distance et le rapport qui existe entre Mr. B. et moi me defendent de juger pourqoi il ne vous écrit pas, mais m'obligent en même temps de vous informer dans quelques endroit que vous soyez de tout ce qu'il me dit dans sa confidente lettre. Je ne ferai, M.tr.M., que copier ce que M. B. me charge de vous dire sans employer avec votre permission la langue diplomatique qui me fait défaut. M.le Ministre des Affaires Etrangères est venu chez M.B.pour lui dire qu'il a l'ordre du Prince à vous donner six ou huit mille francs par année, non pour louer le gouvernement mais en exilant, selon votre désir, le titre de correspondent politique, pour soutenir en principe les droits du pays en écrivant de temps en temps dans les *Débats* et autre revistes (sic !) et même dans les brochures, dont leur impression sera payée à part ; seulement M. le Ministre ne sait pas si vous y consentez. Aussi, Mr. B. a l'honneur de vous prier par moi de vouloir bine lui ecrire si vous êtes content d'une remuneration de six ou huit mille fr. par année et si vous acceptez cette condition. De mon coté, dans le désir de vous prouver que les paroles du jeune intermediaire assez discret et assez muet, qui voudrait meriter une fois votre confiance, n'étaient pas volants, je vous en supplie d'écrir immédiatement à M. B une lettre à ce sujet afin qu'il puisse assurer M. le Ministre que vous acceptez et puis M. le M.angajera de suite notre Agent de Paris s'entendre confidentielement avec vous sur ce point et finir plus vite cette affaire promise.

Les paroles roumaines ne s'enfuient jamais. Daignez, M.très honoré M.m'informer si vous voulez bien écrire encore à M.B. qui me demande

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

une reponse subite afin que sache ce qu'il faut lui dire et agreez toujours mes hommages les plus respectueux avec les quels je suis votre très humble et très obeissant serviteur". La 15 noiembrie 1865 D.Bolintineanu îi scrie din nou lui G.Marian, uşor voalat, pentru a grăbi, cu delicateţea necesară, răspunsul lui Philarète Chasles : „Ceea ce ţi-am scris să zici confidenţial lui Philarète, grăbeşte a o face. Cît ? Unde o să scrie şi dacă o să scrie desigur ? Dar în mod mai delicat, ca să nu se supere omul acesta".

Cu toate demersurile lui D. Bolintineanu, Philarète Chasles întîrzie şi prefaţa la *Brises d'Orient* şi răspunsul privitor la misiunea pe care voia să i-o încredinţeze Alexandru Ioan Cuza. De aceea, la 13 decembrie 1865, poetul îi scria din nou tînărului şi entuziastului său compatriot, la Paris : „Ştii că nu trebuie să avem aerul de a cere milă. Eu însă voi face pentru el ce am promis. Aştept să-mi răspundă dacă voieşte sau poate să scrie cîte ceva în *Débats* sau nu, căci ţin aici mult a vedea măcar două rînduri în acea foaie şi ei sînt dispuşi a face sacrifice". Pentru a avea certitudinea că Philarète Chasles acceptă propunerea lui Cuza, D.Bolintineanu îi solicită o intervenţie concretă în presa franceză, de acută însemnătate pentru domnitorul român şi prestigiul ţării noastre. În timp ce Cuza era plecat la băile de la Ems, pentru a-şi îngriji sănătatea, opoziţia profită de această împrejurare şi agită spiritele nemulţumite, organizează, la 3/15 august 1865, un fel de răscoală a vînzătorilor ambulanţi, pune la cale asediul primăriei, ceea ce atrage intervenţia armatei, incidentul soldîndu-se cu morţi şi răniţi. Ca urmare, vizirul Fuad-paşa trimite domnitorului Cuza o scrisoare insolentă, dîndu-i dispoziţii impertinente.Domnitorul român răspunde însă cu demnitate, printr-o scrisoare publicată în „Monitorul oficial" din 11 noiembrie 1865, apărînd autonomia ţării, respingînd pretenţiile dictatoriale şi amestecul Porţii Otomane în treburile interne ale României. Pentru a face cunoscută pe plan european atitudinea şi scrisoarea lui Cuza către Fuad-paşa, D.Bolintineanu, la sugestia lui Baligot de Beyne, secretarul domnitorului, îl roagă pe Philarète Chasles să o publice în „Journal des débats", această acţiune urmînd să constituie răspunsul tacit al profesorului de la Collège de France faţă de propunerea venită din partea românilor. În aceeaşi scrisoare din 13 decembrie 1865, D.Bolintineanu îl informa pe G.Marian: „Baligot a venit ieri la mine şi m-a întrebat, nu este cu putinţă ca prin tata Philarète să se tipărească scrisoarea domnitorului către vizir ? I-am răspuns că n-am primit încă răspunsul lui Philarète la întrebările făcute de mine, la care are a răspunde categoric şi că eu, îndată ce voi primi un răspuns pozitiv, îl voi comunica. Cu toate astea tata Philarète ar putea reproduce acea scrisoare vizirială în *Débats*, cauza lui este cîştigată aici, sau dacă nu în *Débats*, cel puţin în alt jurnal sau broşură. Ia vorba cu el, dar cu sul subţire şi diplomatic, întrebuinţînd fineţe ascunsă ca să nu se rănească muritorul". La rîndul său, G.Marian îi comunica, de îndată, lui Philarète Chasles, la 26 decembrie 1865 : „Tout est pour le mieux ! Voila ce que Mr.B. me charge de vous dire dans la lettre que je viens de recevoir à l'instant-même. On tient beaucoup à votre personne, si savante, si distinguée et si désintéressée. Le Sécretaire du Prince s'est rendu chez M.B.pour lui demander si c'est possible d'inserer, par votre influence, dans le journal dont nous avons parlé, la lettre du Prince adressé au vizir, cette lettre pleine de dignité et qui prétand de la Turquie à respecter notre autonomie. M.B. a repondu qu'il

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

n'a pas encore reçu votre lettre d'acceptation. Cependant en ettendane M.B. a cru necessaire de m'écrire que si vous pouviez reproduire cette lettre dans le journal en question ou même dans un autre on verrait que vous avez bien voulu accepter, la cause serait gagnée surtout lorsqu'on est disposé à faire même des sacrifices pour votre noble mission".

Se pare însă că Philarète Chasles nu a putut îndeplini dorinţa lui Cuza de a-i publica scrisoarea către vizirul Fuad-paşa, în „Journal des débats". În scrisorile schimbate ulterior între D. Bolintineanu — G. Marian — Philarète Chasles nu se mai aminteşte de această chestiune, totul limitîndu-se la obţinerea prefeţei pentru *Brises d'Orient*. Văzînd că Philarète Chasles întîrzie prefaţa, D. Bolintineanu îi scrie lui G. Marian să publice volumul fără prefaţă. G. Marian îi comunică întocmai dispoziţia poetului nostru, dar, cu diplomaţie, încearcă să-l măgulească pe Philarète Chasles. În scrisoarea pe care i-o adresează, la 17 ianuarie 1866, reproduce mai întîi dispoziţia lui D.Bolintineanu: „Si à la fin de l'impression vous ne recevez pas la préface, etant peut-être une promesse arrachée, publiez l'ouvrage tout de même", după care adaugă : „Mais moi, convaincu, mon respectable Monsieur, de votre généreuse âme de la noblesse de caractère qui vous personifie et rassuré par plusieur de vos aimables lettres que j'aurai cette préface, j'ai eu la hardiesse, hasardée peut-être, de lui annoncer que cette fois-ci, pour la première fois, je ne suivrai pas son conseil.

Aujourd'hui, mon très respectable Monsieur, pardonnez-moi si j'ose vous demander votre dernier mot à ce sujet. Que me conseillez-vous à faire? Avant de passer autre j'ai cru nécessaire et prudent de vous demander votre avis car le rôle que j'ai l'honneur d'avoir envers Mr.Bolintineanu, que je respecte, et envers vous, que je venère, m'oblige à le remplir conscieusieusement et je ne vous demande que votre indulgence pour me pardonner de mon importunité". În sfîrşit, la 24 februarie 1866 G.Marian îi comunică lui D.Bolintineanu că a obţinut prefaţa lui Philarète Chasles, iar la 10 martie 1866 îl înştiinţează că volumul *Brises d'Orient* a apărut.

Prefaţa elogioasă a lui Philarète Chasles a avut un viu ecou în ţara noastră. La numai cîteva zile de la apariţia volumului *Brises d'Orient*, ziarul „Reforma", în nr. 18, din 13 martie 1866, p.2, o reproduce în întregime, în traducere românească, însoţită de acest comentariu : „D. Dimitrie Bolintineanu a tradus şi tipărit poeziile sale în limba franceză. Priimirăm un exemplar prin poştă de la Paris. Aceste poesii sunt precedate de o prefaţă de unul din cei dintîi critici francezi, D. Philarète Chasles, profesor la Collegiul Francii şi conservator al bibliotecii Mazarine". De asemenea, prefaţa e reprodusă şi în „La voix de la Roumanie", în nr. 22, din 4 aprilie 1866. Românii macedoneni, sensibili la cuvintele spuse asupra lor de Philarète Chasles în prefaţă, redactează o scrisoare de mulţumire, pe care i-o transmit prin intermediul lui D.Bolintineanu. În martie 1866, poetul îi scria lui G. Marian : "Am primit cartea ce mi-a trimis prin poştă. Înainte de toate spune d-lui Philarète Chasles că-i mulţumesc foarte mult pentru graţioasa prefaţă. Am întîrziat a-i răspunde pînă poimîne din cauză că colonii români macedoneni din Bucureşti, văzînd că în prefaţă se vorbeşte atît de bine de ţara lor, au făcut o scrisoare de mulţumire către d.Chasles, suscrisă de toţi şi aştept ca să o suscrie toţi şi să i-o trimit". Iar în scrisoarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

următoare, preciza : „Primeşte o scrisoare către d.Chasles împreună cu adresa macedo-românilor pe care i-o vei da singur".

După detronarea lui Cuza, la 11 februarie 1866, D. Bolintineanu nu renunţă la ideea sa de a-i încredinţa lui Philarète Chasles o misiune semioficială, în favoarea românilor, remunerată de guvern. În scrisoarea adresată lui G.Marian, în martie 1865, îl informa : „Împrejurările politice nu au putut schimba ideea mea de a încredinţa d-lui Chasles ceea ce i s-a promis, dar a făcut a se întîrzia din cauza nehotărîrii încă a unui guvern stabil". D.Bolintineanu consideră că momentul potrivit pentru a obţine din partea guvernului român asentimentul faţă de misiunea proiectată a fi încredinţată lui Philarète Chasles, îl constituia intenţia acestuia de a ţine la Collège de France un curs despre literatura română. În „Buletinul instrucţiunii publice" din 1-31 martie 1866, p. 406, se publica următorul anunţ : „Cu cea mai vie plăcere anunciăm că D. Philarète Chasles, celebrul profesor la Collegiul de Francia în Paris, urmează a deschide un curs de istoria literaturii române ; el mai cu seamă va vorbi despre poesia română. Eaca a treia universitate mare în care frumoasa noastră limbă va fi admirată în producerile sale literarii". Poetul nostru spera ca Philarète Chasles să fie numit în mod oficial, de către guvernul român, profesor de literatură română la Sorbona, aşa cum, în 1863, italianul Vegezzi Ruscalla primise o subvenţie ca să ţină un curs de istorie şi literatură română la universitatea din Torino. În aprilie 1866, D. Bolintineanu îl ruga pe G. Marian să-i comunice lui Philarète Chasles : „Te rog a-i spune în particular că este o bună idee care a făcut zgomot aici că d. Chasles va face un curs de literatură română la Sorbona. Făcînd aceasta poate că guvernul de aici îl va numi ca pe Ruscalla profesore".

Într-adevăr, la 20 martie 1866 Philarète Chasles ţine la Collège de France o prelegere despre poezia română, în care analizează pe larg versurile lui Bolintineanu din *Brises d'Orient*. Prelegerea s-a tipărit mai întîi în „Revue des cours littéraires", troisième année, numero 29, 16 Juin 1866, p.473. În traducere românească integrală a apărut în „Buletinul instrucţiunii publice" din 1-30 iunie 1866, p.508, cu notele lui V.A.Urechia. Se reproduce apoi în „Trompeta Carpaţilor", an. IV, nr. 464, 20 octombrie 1866, p. 1851, cu acest comentariu : „D. Philarète Chasles, unul din cei mai mari critici ai secolului XIX-lea, profesore de literatură la collegiul de Francia, şi prim-bibliotecar al Institutului Franciei din Paris, ingeniosul şi spiritualele şef al unei şcoale care este a sa propriă, unde cugetările philosofice se mărită cu plăcutul; fiul generalului din marea revoluţiune franceză, amicul lui Chateaubriand, autorele a patrusprezece volume şi a unor opere de mare însemnătate ce sunt sub tipar în acest moment ; pe cînd toate naţiunile în Europa pare că-şi a dat vorba să arunce asupra Românilor vălul mortuariu, vine, apucă şi rupe acel văl cu uă mînă cutezătoare, şi zice Europei latine : Aici este un popul latin şi populii latini nu mor ! Acest popul latin, această sentinelă a Romei, uitată, abandonată, nu are spre a-şi mărturisi viaţa sa latină, decît urmele Romanilor în limba sa; limba, D. Philarète Chasles cutează să iea de mînă acest popor latin şi, nu să-l ducă pe la uşele miniştrilor Franciei, nici prin antecamerele jurnaliştilor politici, mai dificili de a fi văzuţi decît miniştrii, deară la collegiul Franciei, în acest focar al ideelor de civilizaţiune, care a dat Franciei atîta lumină, atîta gloriă ! Da, d. Philarète Chasles este singurul fran-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cez din familia zeilor celor mai sus-puşi în literatură, care a introdus în şcoalele Franciei ideea că există uă limbă română-latină. Atragem luarea aminte a actualului ministru de la Instrucţiunea publică şi îl rugăm să se gîndească a pune şi pe d.Chasles în rîndul celor care au obţinut naturalizaţiunea mare". Iar în final, pleda pentru ideea ca Philarète Chasles să fie subvenţionat de guvernul român, ca şi Vegezzi Ruscalla, pentru a ţine la universitatea din Paris un curs despre literatura română: „Pretindem de la d-l Strat a face cu d.Chasles în Paris, ceea ce a făcut d.Tell cu d. Ruscalla în Turin".

Intrînd în dizgraţie politică, după detronarea lui Cuza, D.Bolintineanu nu mai poate acţiona în sensul dorit. La 20 septembrie 1866, îi scria lui G.Marian: „Dacă vezi pe d.Chasles nu înceta a mă rechiema în memoriea sa şi a-i repeta toate mulţumirile şi recunoştinţa mea pentru cele ce a făcut în privinţa poeziilor mele, cum şi părerea de rău ce am că mi s-a stricat planul cu cele întîmplate la 11 februarie. Acum trebuie să treacă timp ca guvernul să poată gîndi a face o catedră de literatură română la Paris, căci nu are parale, reduce bugetul pretutindeni, întinde în dreapta, în stînga şi degeaba, gaura rămîne, ba încă creşte".

Împrejurările politice nevaforabile de după detronarea lui Cuza nu i-au mai permis lui D.Bolintineanu, din păcate, să-şi realizeze nobilul său proiect, de a-i încredinţa lui Philarète Chasles un curs de literatură română la universitatea din Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O STRUCTURĂ A DRAMATURGIEI ISTORICE ROMÂNEȘTI
(de la începuturi pînă la Vlaicu-vodă și Apus de soare)

DESPINA TOMESCU

Rîndurile de față sînt o reluare concluzivă asupra dramaturgiei române pe teme istorice scrisă în secolul al XIX-lea; am întreprins o analiză de detaliu asupra aproape fiecărei lucrări dramatice în temă din perioada anunțată, operînd la diverse nivele dramatice: nivelul întregului piesei, nivelul intrigii, nivelul personajelor și nivelul scenelor și replicilor. Vom încerca acum, pe baza elementelor obținute prin analiză, sinteza, reconstrucția la nivelul maximei generalizări: trăsăturile caracteristice, specifice, ale peisajului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. În perspectiva aceasta, măreția capodoperelor de la începutul celui-lalt secol — *Apus de soare* și *Vlaicu-vodă* — își va reface adevărata și legitima genealogie. Ceea ce dorim a oferi este o schemă compozițională specifică a dramaturgiei românești pe teme istorice în perioada ei clasică, ale cărei trăsături se conturează și se stabilesc în secolul al XIX-lea și pe canavaua căreia se realizează *Vlaicu-vodă* și *Apus de soare*. E de la sine înțeles că în formă absolută — pură și completă — schema aceasta nu se va întîlni niciodată în lucrările noastre dramatice. Prin tot materialul concret al dramaturgiei istorice din secolul al XIX-lea românesc se realizează însă o structură specifică ideală, din care elemente — mai multe sau mai puține, principale sau secundare — vor intra cu obligativitate în structura reală a fiecăreia dintre lucrările în discuție. Trăsăturile schemei propuse se vor verifica mai frecvente, cu mai mare acurateță și unitate între ele, tocmai în cele mai naive lucrări, în lucrările de serie. Ca pretutindeni, culmile, evadînd, își cîștigă propria individualitate; dar și aici, în canavaua originală se întîlnesc inserții ale schemei specifice, mai evidente sau mai puțin, la diverse nivele dramatice, refăcînd sau spărgînd unitatea ansamblului; e, în primul rînd, cazul scrierilor lui Alecsandri și Hasdeu (*Despot-vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Femeia*, *Răzvan și Vidra*).

Există, desigur, un raport de cauzalitate pentru elementele suprastructurii specifice. Se manifestă fie în interiorul însuși al structurii, fie într-o relație cu exteriorul, în care cauza este externă structurii iar efectul este element component ei, la un nivel sau altul.

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 49–61, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Principalul element determinant, intern, se găseşte în problema semnificaţiei. Semnificarea evenimentelor istorice pare condiţia şi trăsătura nelipsită şi principală aproape tuturor lucrărilor dramatice ce s-au scris dintotdeauna pe subiecte istorice, cu cît înaintăm spre zilele noastre mai evidentă şi mai accentuată. Antichitatea realiza o semnificare pe care nici n-o simţea ca atare, o semnificaţie concretă şi generală, uman filozofică în varianta mitică : imposibilitatea umană de a-şi făuri propria soartă, jocul factorilor interni, proprii fiecărui individ, cu al factorilor externi, de neînţeleasă cauzalitate, în guvernarea existenţei umane individuale se traducea în forma determinării prin destin — forţa externă — la rîndu-i determinat prin vina tragică — elementul intern, individual. Clasicismul renunţa la raporturile cu exteriorul, semnificînd materialul istoric din punctul de vedere al sufletului omenesc : semnificarea clasică mergea la esenţa ultimă a omenescului, căuta schema sufletească bidimensionată dincolo de care omul nu există — raţiunea şi afectul. Declarîndu-le război, romanticii nu făceau decît să-şi continue predecesorii, nuanţînd acolo unde aceia descoperiseră esenţialul : îi interesa complexitatea, mergînd pînă la contradicţie, a sufletului omenesc, aspectele individual generale pe care esenţa umană le poate lua, într-un cuvînt, nuanţele majore ale acestei esenţe eterne. Trecînd, evident, dincolo de estetic, semnificaţiile acestea rămîneau, oricum, implicite literarului ; respectul pentru domeniul în care intrau asemenea idei nici nu se punea în discuţie, iar bătăliile se dădeau în numele lui. Faţă de toate marile literaturi cu care de obicei se compară, în dramaturgia istorică românească semnificaţia materialului istoric îşi aduce noutatea. Semnificarea e politică şi nu uman psihologică. Dar, un interes politic al materialului istoric prezentat se întîlneşte şi în drama Sturm und Drang-ului, ba chiar, uneori, în drama romantică franceză [1]. Acolo însă, ca în toate cazurile semnificării — fie ea uman psihologică, fie politică — interesul ideii e implicit literarului. Semnificarea politică a teatrului nostru istoric e explicit extraestetică. La noi n-a existat o bătălie pentru literatură, ci o bătălie politică social-naţională. Începută printr-o luptă culturală — cînd literatura era încă mai aproape de sine, cînd se scria pentru a se scrie şi, eventual, a vehicula anume cunoştinţe concrete — lupta politică social-naţională e contextul în care literatura noastră creşte şi se dezvoltă, în care ea e parte componentă ca scop — a ne crea propria literatură — şi ca mijloc — a pune în circulaţie, prin intermediul acesteia, ideile la ordinea zilei. Astfel că la începuturile ei propriuzise — perioada '48-ului — literatura română are o funcţionalitate în afara ei înseşi, extraestetică. Conştiinţa de sine a literaturii noastre se trezeşte abia mai tîrziu, prin deceniile 7-8, cînd Junimea începe lupta pentru estetic, adevărata bătălie literară. Obişnuinţele dobîndite prin funcţionalitatea din afara propriului domeniu durează însă pînă tîrziu şi în dramaturgia noastră istorică poate mai mult decît în celelalte genuri literare. Printre primele noastre lucrări dramatice sînt cîteva al căror interes general nu trece de materialul istoric pe care autorul îl avea de comunicat — aşa-zisele drame istorice ale lui Asachi [2] — sau de finalitatea pseudoeste-

[1] Ne referim la *Burgravii*.

[2] *Petru Rareş Vodă* (reprezentată, prima parte, în 1837, publicată, prima parte, în 1853, şi, partea I şi a II-a, în 1863), *Voichiţa de Romanie* (1863), *Elena Dragoşu de Moldaviea* (1863).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică, spectaculară, din încercările izolate și fragmentare de operă — a lui Heliade[3] — și de operetă — a lui Halepliu[4]; nu este mai puțin adevărat că și acestora li se inserează, la nivele subordonate întregului (mai ales de scenă și replici) valori funcționale politice (conținute în situații și declarații patriotice). De aici încolo, semnificarea politică devine, cu rare excepții, indispensabilă. Patriotismul: *Mihu* de N. Istrati[5], *Vîrtutea străbună* de Dimitriade[6], *Vornicul Bucioc* de V.A.Urechia[7], *Moartea lui Mihai* de Halepliu[8]; independența: *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* de Bolintineanu[9] *Alestar* de Baronzi[10]; tirania domnească: *Blestemul* de Dimitriade[11], *Ștefan Vodă cel Berbant* de Bolintineanu[12], sau — invers — perfecțiunea bunului stăpînitor: *Curtea lui Neagoe-vodă* de V. A.Urechia[13], *Constantin Brîncoveanu* de Antonin Roques[14]; trădarea: semnificație abundentă la îndureratul Bolintineanu etc. — alte probleme speciale. În majoritatea cazurilor chiar și acele lucrări care pornesc intenționat către un alt interes al semnificației nu reușesc pînă la urmă a se sustrage interesului politic; chiar și acele lucrări care împrumută subiecte din alte istorii naționale nu scapă semnificării politice. La diverse nivele, cu mai mare sau mai mică adîncime, interesul politic pătrunde aproape în toate aceste încercări. Cînd Halepliu pornește pe un subiect din istoria Portugaliei nu realizează altceva decît fabula „miniștrilor" într-un stat[15]. Tragediile încercate de Șoimescu și Roșca, pe subiecte de istorie românească, dublează semnificația umană tragică, reală sau mimată, cu aceea politică: glorificarea domnului martir pentru creștinătate (*Constantin Brîncoveanu*[16]), alegoria formării poporului român (*Diurpaneu*[17]), tirania și patriotismul (*Lăpușneanu, domnul Moldovei*[18]). Ceva mai mare independență de semnificarea politică și de consecințele ei cîștigă o serie din piesele scrise, în majoritatea cazurilor, după 1869-1870, sub directa sau indirecta influență a Junimii, piese în care precumpănește orientarea spre interesul estetic. Astfel sînt încercările tragice pe subiecte de istorie universală, *Pygmalion*[19] și *Amilcar Barca*[20] ale lui Bengescu-Dabija și *Rhea Silvia*[21] lui Scurtescu. În maniera dramei romantice, complet sustrasă funcționalității politice extraliterare — *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsan-

---

[3] *Mihaiu, Fragment d'operă, în ajunul bătăliei de la Călugăreni*, București, 1848.

[4] *Fragment de operetă a lui Ștefan-vodă. O linie trasă în ajunul bătăliei de la Valea Albă la anul 1484*, Iași, 1850.

[5] *Mihu, O trăsătură din resbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei*, Iași, 1850.

[6] București, 1864.

[7] În vol. *Teatru—Drame*, tomul I, București, 1878.

[8] *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda*, București, 1854.

[9] București, 1868.

[10] Galați, 1878.

[11] București, 1870.

[12] București, 1867.

[13] În *vol. cit.*

[14] București, 1872.

[15] *Don Sanji II, regele Portugaliei*, București, 1857.

[16] *Constantin Basarab Brîncoveanu*, de Ion N. Șoimescu, București, 1877.

[17] *Diurpaneu, ultimul Decebal al Daciei*, de Ion N. Șoimescu, București, 1879.

[18] București, 1884.

[19] *Pygmalion, regele Feniciei*, București, 1886.

[20] *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei*, București, 1894.

[21] *Rhea Silvia*, București, 1873.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dri. Încercarea similară precedentă, *Grigore vodă*[22] a lui Depărățeanu, absolută pastișă pe modelul dramei romantice franceze, nu reușise să se degaje complet de semnificarea politică; tot ce putuse să facă fusese s-o treacă pe planul doi, suprapunîndu-i una general umană. Situația însăși a primei drame a lui Alecsandri, *Despot-vodă*, era similară: semnificarea politică funcțională în contemporaneitate era inserată semnificării politice uman — romantice intenționate — fatalitatea destinului istoric. În fine, cu totul independente — pastișele shakeaspeariene ale lui Bodnărescu: *Lăpușneanu*[23] și *Rienzi*[24]. Categorie oarecum separată face teatrul istoric, tendențios etic, al lui Slavici. Capodoperele înseși, slujeau interesului politic național: glorificarea domnului patriot — *Apus de soare* — și apărarea existenței noastre naționale — *Vlaicu-vodă*.

Așadar, un prim determinant al structurii specifice în dramaturgia românească stă în planul semnificației. Aceasta își are diversele consecințe în planul semnificanților organizați la diferite nivele ale structurii dramatice. Nu toate caracteristicile de la nivelul semnificanților se pot explica prin numai raportul de cauzalitate cu aspectul specific (politic) al semnificației. Intervin cauzele externe anterior anunțate. Principale și evidente dintre acestea ni se par:

Copilăria, lipsa de experiență generală a literaturii noastre și a dramaturgiei în special.

Celălalt factor: modelele literare universale folosite. Preponderent este modelul dramei romantice franceze — încheiată, dar nu încă depărtată, la data cînd primele noastre piese istorice apăreau — și al melodramei. Partea de tehnică dramatică propriu-zisă era modelată cel mai des după exemplul acestora; semnificația era deplasată după interesul românesc. La începuturile dramaturgiei noastre, prin deceniile 5 și 6, se constată o oarecare înclinație către formele spectacolului complex, cît mai complex. Heliade încearcă o operă și Halepliu o operetă. Sînt introduse frecvent în piese pasaje cîntate, arii și cor; nu numai influența vodevilului — specie ușoară — este de amintit aici, ci coincidența situației de la noi cu un model absolut similar din occident: se practica introducerea cîntecului în specia serioasă, gravă, a dramei; „drama cu cîntece" era la modă în Franța și două dintre acestea, *Don Cesar de Bazan* a lui Dumanoir și Dennery [25] și *Artour ou seize ans après* de Dupenty, Fontan și Davigny, sînt atestate în repertoriul teatrelor noastre din acea perioadă (trupa lui Caragiali în 1852—1853) [26], foarte probabil fiind că s-au jucat și altele asemănătoare. De aici încolo modelul dramei romantice franceze cîștigă teren și, după ce precumpănise între micile oscilații din deceniul 6, domină, fără aproape nici o concurență, pe cel de al 7-lea și bună parte din al 8-ulea. Cînd, de pe la 1870 încolo, apare tentația altor modele, drama romantică nu pierde prea mult teren. Elementele ei, în acel moment intrate în canonul dramei românești specifice, pătrund cel mai adesea în schema tragediilor pe care Scurtescu — *Rhea Silvia* —, Șoimescu — *Constantin Brîncoveanu* și *Diur-*

[22] București, 1864.
[23] *Lăpușneanu-vodă*, 1884.
[24] Iași, 1888.
[25] Paris, 1844.
[26] Cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paneu —, Roșca — *Lăpușneanu* — încearcă a le oferi literaturii române; chiar și *Pygmalion* și *Amilcar Barca* de Bengescu Dabija, traduceri sau nu de tragedii din secolul al XVIII-lea francez, sînt pline de elemente romantice.

În conformitate cu semnificarea politică și cu funcționalitatea ei extraestetică evidentă, cu interesul moralizator direct pentru contemporaneitate, structura piesei istorice ia aspecte caracteristice. Spectatorul nu putea fi lăsat să aleagă singur semnificația, să înțeleagă sau nu, să greșească poate; o anumită noțiune, importantă, steag de luptă în epoca '48-ului, trebuia oferită clar: structura piesei istorice ia de aceea forme didactice. Dezvoltînd demonstrația în fața spectatorului și silindu-l astfel să asiste la elaborarea unei noțiuni-concluzie, de fapt valorificarea unei noțiuni dinainte constituite, unele lucrări iau o structură fabulistică. Acțiunea de pretext istoric prezentată spectatorilor este o alegorie la ideile politice ale vremii, completată sau nu în final cu morala explicită a fabulei. *Mihu*, prima noastră lucrare dramatică publicată, este o alegorie patriotică; *Don Sanji II* a lui Halepliu e demonstrația alegorică a „miniștrilor", dregătorilor, într-un stat. *Vîrtutea străbună* și *Blestemul* lui Dimitriade sînt două fabule complete — alegoria patriotismului și, respectiv, a tiraniei, încheiate, ambele, cu morala fabulei: rezumare concluzivă și explicită a ideii comunicate; *Măria sa vodă și porcarul* [27] și *Banul Mărăcine* [28] ale lui V. A. Urechia au, tot astfel, formă fabulistică completă; melodramele istorice ale lui Roșca și Dabija Bengescu, *Fata de la Cozia* [29] și *Radu III* [30], se rotunjesc în aceeași formă: alegoria urmată de morala explicită; tendință fabulistică, ratată sau concretizată, au și dramele istorice ale lui Bolintineanu. Și *Vlaicu-vodă* însăși, ce este altceva decît fabula perfectă și rotundă a datinei, acel simbol al ființei naționale românești, mereu în luptă, de-a lungul istoriei, cu cotropitorii barbari sau subtili, înarmați cu spada sau cu religia; acțiunea dramei urmărește un aspect concret devenit simbolic — alegoria — al acestei lupte; iar concluzia finală cade explicit:

„Drag norodul meu
Ține datina străbună ca credința-n Dumnezeu
E nemernic cine-o uită! Datina e legătura
Sfîntă între domn și tine" [31].

Celălalt mod didactic constă în comunicarea directă, explicit moralizatoare, a noțiunilor complet constituite. Deja din forma fabulelor dramatice apărea, în cursul demonstrației valorificării noționale, punctarea explicită a noțiunii sau aspectelor noțiunii în cauză. Era extrem dezvoltată într-unele — dramaturgia lui Bolintineanu în general — mai dezvoltată într-altele — *Vîrtutea străbună* a lui Dimitriade — mai puțin — *Fata de la Cozia*, *Radu III* — sau de loc dezvoltată — *Blestemul* — în celelalte. O sumă de lucrări dramatice sînt specializate numai pe acest mod, al directei oferte naționale, al moralizării ideologice afișate. E cazul cu *Moartea*

[27] În vol. *Teatru—Drame*, tom. I, București, 1878.
[28] *Ibidem*.
[29] București, 1884.
[30] Iași, 1875.
[31] Al. Davila, *Vlaicu-vodă*, București, 1921, p. 175.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Mihai a lui Halepliu, *Alestar* a lui Baronzi, *Curtea lui Neagoe vodă* a lui Urechia, *Constantin Brîncoveanu* a lui Roques etc. Concret, modalitatea aceasta duce la hipotrofierea conflictului dramatic integral, sau numai a conflictului politic; în asemenea situaţii acţiunea nu mai există, — *Moartea lui Mihai* — sau e minimă şi neunitară — *Curtea lui Neagoe-vodă* — sau e obţinută printr-un alt aspect, erotic, dublînd aspectul nedramatic al politicului — *Alestar*. În schimb, exprimarea directă a ideilor dezvoltă lirismul. Absenţa conflictului! Abundenţa lirismului! Piesa noastră istorică e adeseori complet nedramatică.

Dar aici intră în concurenţă şi celelalte cauze: alături de aceea a semnificaţiei, slaba experienţă — generală a literaturii şi dramaturgiei româneşti, şi individuală, a multora dintre autori (nu mai punem la socoteală lipsa valenţelor creatoare deosebite) — la care se adaugă şi modelul romantic, principal în dramaturgia noastră istorică. Ni s-au evidenţiat (în urma analizei concrete) trei procese succesive, prezente sau nu toate în fiecare lucrare, în depărtarea de la dramatic a piesei istorice româneşti.

O primă condiţie [32] — condiţia esenţială a dramaticului — este ca faptele prezentate scenic să se constituie unitar şi logic în perspectiva unui conflict — de orice fel, intern: sufletesc, psihologic, intelectual; extern: politic, social, naţional etc., etc., dar existent, real şi logic din punctul de vedere dramatic — un conflict care să dea faptelor unitate şi să susţină interesul receptorului, spectator sau cititor, într-o unică direcţie, fie ea complexă, simplă sau chiar simplistă. Din acest punct de vedere se pot cita cîteva lucrări în care interesul conflictului e într-adevăr unitar şi real: *Elena Dragoşu de Moldaviea* a lui Asachi — un conflict între cele două rivale, Sofia şi Elena; *Moartea lui Radu VII* de Şoimescu [33], condusă încîlcit, dar în direcţia unui conflict unitar; *Vîrtutea strămbună* a lui Dimitriade — un real conflict psihologic (realizarea lui mediocră nu ne interesează deocamdată); tot pe unica perspectivă a unor conflicte exterioare se dezvoltă faptele în *Măria sa vodă şi porcarul*, *Fata de la Cozia* şi *Radu III*. Majoritatea lucrărilor sînt însă fie total lipsite de conflict, fie cu un conflict lipsit de unitate. Datorită inexperienţei şi finalităţii ideologice abuzive, hipotrofia conflictului ajunge în cîteva cazuri la completa lui dizolvare: *Petru Rareş* şi *Voichiţa de Romanie* ale lui Asachi, *Moartea lui Mihai* a lui Halepliu, *Văduva Carpaţilor* a lui Tăutu. Un loc aparte au ocazionalele şi grăbitele lucrări ale lui Urechia — *Banul Mărăcine* şi *Curtea lui Neagoe-vodă* —nişte înşiruiri de schiţe conflictuale nedezvoltate, nerealizate dramatic; identică este şi situaţia nu mai puţin grăbitelor drame ale lui Bolintineanu. Mai frecvent şi totodată mai interesant pentru evidenţierea dinamicii este cazul conflictelor duble, rupînd astfel unitatea dramatică. E, mai ales, vorba de dublarea unui conflict specific modelului literar universal împrumutat cu conflictul caracteristic dramaturgiei româneşti — politic. Dinamica procesului modelării cu semnificaţie schimbată pe exemplul dramei romantice se evidenţiază astfel în *Matei Basarab* [34] al lui Baronzi, printr-un dublet conflictual: unul în maniera

[32] În întreaga demonstraţie, sistemul nostru de referinţe vizează numai tehnica literară clasică.

[33] *Moartea lui Radu VII de la Afumaţi*, Bucureşti, 1854.

[34] *Matei Basarab sau Dorobanţi şi Seimeni*, Bucureşti, 1858.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

caracteristică romanticilor, celălalt, firav și neexersat, conflictul specific nouă — politic. Cînd apoi se încerca îndepărtarea de la structura românească specifică, situația era identică : conflictul caracteristic modelului era dublat — coexista paralel sau era înghițit — de conflictul neînvins al schemei specifice. *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu dubla conflictul omenesc intern, de factură romantică — între legămîntul trecut al urii și iubirea prezentă —, cu acela politic — între domn și boierimea trădădoare ; Șoimescu, în *Constantin Brîncoveanu*, subordona conflictul tragediei antice aceluia între domnul exemplar și dușmanii interni și externi ai țării ; iar în *Diurpaneu* conflictul intern tragic — între datorie și sentiment — era așezat paralel aceluia dintre cotropiți și cotropitor. În *Lăpușneanu* a lui Roșca, conflictul între tiran și boierimea patriotă mistuia pe acela al dilemei tragice a Roxandei Doamna. În fine, dubletul conflictual mai are un aspect, acela din *Alestar*, tot evident proces dinamic ; e aici vorba de hipotrofierea completă, prin liricizare, a conflictului politic și de susținerea interesului acțiunii prin dublarea lui cu un conflict real de natură erotică. Iată deci situația într-un prim arc al spiralei descendente spre nedramatic : într-un fel sau altul, majoritatea lucrărilor se abat de la cerința caracteristică genului.

Următoarea etapă — o nouă cerință : faptele să se petreacă, să se întîmple în scenă, să fie dezvoltate în fața spectatorului, să se realizeze percepția lor directă. Desigur, respectarea absolută a cerinței este imposibilă : o serie de fapte trebuie să se „întîmple" și în culise și în spațiul dintre acte, iar în scenă să ajungă numai ecoul lor. În anumite limite și în anumite forme, narațiunea în scenă este permisă dramaticului, fără a-l anula. Dar de aici pînă la prezentarea absolut narativă a faptelor, caracterul dramatic se schimbă progresiv pînă la negarea lui. Majoritatea pieselor noastre istorice din secolul al XIX-lea sînt abundent narative, chiar dacă nu toate au ajuns la limita maximă. Dubla obiectivare cerută dramaturgului depășește puterile unora dintre autorii noștri : nu pot realiza dezvoltarea faptelor în fața spectatorilor. Le aduc din culise, gata petrecute, exprimîndu-le narativ. Scena se transformă într-un fel de loc specializat al ecourilor unor fapte din afară. Absolută în gen este *Văduva Carpaților* a lui Tăutu, unde tot ce ajunge la cunoștința spectatorilor ajunge prin intermediar narativ. Dramele lui Asachi, *Mihu* a lui Istrati sînt și ele mai des ecouri prin narațiune decît fapte de acțiune dramatică percepute direct de spectator. Dar nu numai atît. Autorii noștri simt o nesuferită nevoie de a povesti, de a lămuri tot, la cel mai direct, explicit și prozaic mod posibil. Obișnuit, dramaticul autentic evită reluarea în comunicare directă a faptelor ce se pot subînțelege din dezvoltarea ulterioară a acțiunii ; conformarea, în piesele noastre istorice, la asemenea regulă e rară în extrem. Nu putem cita decît două lucrări ce exemplifică asemenea situație : *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia și *Pygmalion* a lui Bengescu-Dabija. În rest, obiceiul e ca orice fapt întîmplat să fie cu necesitate povestit, chiar acolo unde majoritatea faptelor se petrec în scenă și doar cîteva — normal — în spațiul dintre acte sau, concomitent acțiunii din scenă, în culise. Și, mai mult chiar, atracția povestirii este atît de mare încît se reiau, în lungi narațiuni posterioare, fapte deja comunicate narativ anticipator sau concomitent. Prototip pentru aceasta e Șoimescu cu prin excelență narativele sale o dramă și două tragedii. Este elocventă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru caracterul narativ al multora dintre piesele noastre istorice frecvența procedeelor specializate în acest scop, devenite — deși genetic sînt universale — specifice contextului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. Citãm cîteva. La nivelul replicilor : narațiunea propriu-zisă ; narațiunea lirică, comentariu ; falsul dialog narativ, nuanțat divers, după diverse formule — narațiunea în fals dialog stimulată de întrebările partenerului și apoi variată de același prin tăieri convenționale, cînd amenință a se prelungi prea mult, tot în fals dialog, aceea în care replica narativă este preluată în ștafetă de diversele personaje prezente în scenă, în scopul dinamizării prin varierea povestitorilor ; ș.a. La nivelul personajelor : frecvența ridicată a personajelor cu rol narativ exclusiv (în care se încadrează clasicul procedeu al servitorilor specializați pentru narațiune), frecvența ridicată a confidenților, și aceștia, clasic pretext pentru narațiune (caracteristică este în piesele lui Șoimescu dublarea fiecărui personaj printr-un confident).

În fine, cea de-a treia treaptă în derogarea de la dramatic : lirismul. În cauzalitatea acestuia, interesul funcțional — determinînd structura dramatică ce implica, mai abundent sau mai puțin abundent, lirismul — se alătură modelului romantic însuși mult liric. Teatrul romantic era considerat nedramatic prin esența sa lirică [35]. Dar în acea dramă istorică, lirismul nu împiedică conflictul să se desfășoare. Prin liric, dramaticul nu este amendat ci numai comentat ; lirismul nu se desparte și nu se rătăcește de firul conflictului, ci se dezvoltă la obiect, pe faptele anume ce se produc sau se vor produce. Astfel că dramaticul nu numai că nu este împiedicat ci, într-un fel, valorificat, prin lirism obținîndu-se, dintr-un punct de vedere, o potențare a dramatismului. Deci nu în lirism ca atare stă amendarea dramaticului din piesele noastre istorice. Presupunînd cazul ideal, cînd și conflictul ar fi unitar și narațiunea inexistentă, *calitatea* liricului, situația lui specială este aceea care producea asemenea efect. Lirismul, cu rol în special demonstrativ politic, angajat a exprima, purta și accentua anumite noțiuni, generalizează adesea prea mult ; comentariul liric nu mai cade pe fapte, pe conflictul care captase atenția spectatorului — și aceasta trebuia să fie miza liricului — ci le străpunge și trece dincolo de ele ; contactul între replica lirică și acțiunea dramatică se rupe și o relativă independență ia naștere între ele, liricul prezentînd principiul nud pentru care dramaticul a fost pretext dar nu mai poate fi suport. Aceasta în cazul discuției abstracte de situație. Ca să aducem însă dreaptă mărturie în procesul intentat lirismului, trebuie să recunoaștem că rar lucrurile se prezintă exact în forma pe care am descris-o, adică fără concursul celorlalte două faze ale anulării dramatice. Din toată dramaturgia istorică a secolului al XIX-lea românesc, așa ceva se întîmplă numai în primele

[35] În capitolul despre *Teatrul romantic*, din *Les Epoques du theâtre français* (Paris, 1896), Brunetière punea problema esenței definitorii a teatrului romantic. Se indica lirismul, ca trăsătură definitorie a romantismului. Așadar, un *teatru liric;* prin aceasta — continuă Brunetière — teatrul romantic este opus esenței dramatice, și, de aceea, dramaticul ar fi genul în care romanticii au eșuat. Demonstrația, indiscutabilă în linia ei mare, suferă însă completări și amendări. Printre acestea, în ceea ce ne privește aici, este faptul că Brunetière nu sesizează diferența dintre tehnica strictă a expresiei literare și efectele ei ; căci expresia poate fi, din punct de vedere strict tehnic, lirică (directă comunicare afectiv-intelectuală), dar efectul acesteia poate fi dramatic. Astfel că, fiind — tehnic — liric, teatrului romantic nu i se poate nega un dramatism efectiv.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

piese istorice ale lui Bolintineanu — *Mihai Viteazu condamnat la moarte* [36] și *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* — celelalte — *Gheorghe Ștefan-vodă* [37], *Alexandru Lăpușneanu* [38], *Despot-vodă* [39], *Mărirea și uciderea lui Mihai* [40] etc. — acumulînd, pe lîngă maxima dezvoltare a lirismului politic principial, și lipsa unității conflictului și din ce în ce mai abundenta narațiune directă. Similare sînt *Moartea lui Mihai Viteazu* a lui Halepliu, piesele lui Șoimescu și, mai ales, drama *Matei Basarab* a lui Baronzi. Deosebită este situația dramelor lui Baronzi — *Alestar* — și Urechia — *Curtea lui Neagoe-vodă*. Mai tîrzii ceva, preluînd schema structurală a dramei istorice cînd aceasta devenise o realitate fără a mai fi corespunzătoare unor cerințe funcționale stringente, ca la '48, cele două drame încep o nuanțare artistică a formulei. În special evidentă pentru aceasta este situația lirismului pe teme politice. Dintr-o cauză sau alta, conflictul, esența dramatică, în plan politic fusese înlăturat total sau parțial. Accentul pentru exprimarea literară a planului politic ideologic cădea pe lirism. Și acum prima dată lirismul este intuit în realitatea sa estetică. Nu mai este banalul vehicul al principiilor ideologice de comunicat, ci un element al literaturii, al artei. Replica lirică este modelată în evidentul interes al frumuseții sale, exprimarea retorică este mai îngrijit șlefuită și i se asociază metaforicul.

Ni s-a deschis astfel perspectiva spre cele două capodopere ale dramaturgiei istorice :

Vlaicu-vodă se realizează într-o formă fabulistică politic ideologică. Unitatea acțiunii prin unicitatea conflictului este însă perfect realizată ; narativul este amendat, știrile din afara scenei sînt introduse cu subtilitate. Experiența dramatică și talentul autorului permiseseră evitarea unor deficiențe ale structurii pentru care hotărîtor determinant era nu semnificarea politică, ci posibilitățile creator dramatice reduse, generale și individuale. În schimb, în cursul fabulei, lirismul pe pretext politic se dezvoltă abundent, punctînd în momentele hotărîtoare. Este însă și acesta nuanțat și absorbit esteticului. A intervenit modelarea artistică și sensibilizarea liricului : replica nu mai este manifest revoluționar, apelînd la capacitatea intelectuală, noțională a publicului, ci la sensibilitatea lui. Căci lirismul a fost lăsat în relația lui directă cu mișcarea dramatică, a rămas legat și integrat faptelor direct percepute. Într-o semnificare deosebită, lirismul realizează la Davila exact ceea ce realizase în teatrul romantic ; dublînd dramaticul, liricul îl subliniază și îi întărește forța de impresie estetică. Ideea dramatică — simbioză perfectă între interesul acțiunii și interesul semnificației se transmite penetrant.

Traiectoria de la schema suprastructurii dramatice a secolului al XIX-lea la *Apus de soare* a fost jalonată cu dramele citate ale lui Urechia și Baronzi ; *Apus de soare* nuanțează anumite trăsături ale schemei și dezvoltă, în consecințele lor ultime, altele. Pe drumul trecînd prin *Curtea*

---

[36] București, 1867.

[37] *Ștefan Gheorghe-vodă sau Voi face doamnei-tele ce-ai făcut tu jupînesei mele*, București, 1868.

[38] București, 1868.

[39] În vol. *Publicațiunile literare pe anul curente. Șase drame istorice noi*, de D. Bolintineanu, București, 1868.

[40] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Neagoe-vodă şi *Alestar*, drama lui Delavrancea realizează o mai subtilă semnificare politică; este vorba de o glorificare a domnului model nu de o ilustrare noţională, o semnificare implicită, mai concretă în comparaţie cu obişnuita soluţie abstractă, directă. Spre deosebire de *Vlaicu-vodă*, *Apus de soare* nu amendează trăsătura nedramatică, specifică genului în literatura română din secolul al XIX-lea, ci o duce la extrem; spre deosebire de Urechia şi Baronzi, Delavrancea are geniala intuiţie a purităţii şi renunţă la orice conflict, la orice acţiune dramatică unitară: presară pe parcurs cîteva fapte, indiferente vreunei acţiuni dramatice, pe temelia cărora ridică edificiul greu ornat, exclusiv liric, al poemei dramatice *Apus de soare*. Replica, turnată la roşu în tiparele retorice cu largă cadenţă gravă, este şlefuită apoi cu minuţiozitate şi sever împodobită.

Vlaicu-vodă şi *Apus de soare* se realizează deci în baza suprastructurii dramatice a piesei istorice născute şi dezvoltate în secolul al XIX-lea, în baza trăsăturilor specifice ale acesteia: semnificarea funcţional politică; unul din cele două aspecte arhitecturale didactice, duse însă la perfecţiune în linia esenţei lor — realizarea conflictului unic şi a acţiunii unitare în structura fabulistică, epurarea lirismului de orice alt amestec străin în aceea nedramatică, declarativă; lirismul. Concluziv: se reintegrează complet esteticului structura dramaturgiei istorice româneşti născută funcţională.

Caracteristică este şi schema structurală a intrigii. Concretizările ultime în acţiune ale intrigii pot fi şi sînt deosebite de la o piesă la alta. Dar, cu modulaţiile inerente, schema ei structurală e identică în toată dramaturgia istorică a secolului. Intriga are o structură biaxată, în directă dependenţă de situaţia semnificării politic ideologice, dar şi, subordonat, de lipsa de experienţă şi de modelul romantic. Normal era ca, în conformitate cu interesul semnificaţiei, să se suprapună aceluia un interes al acţiunii, să se realizeze deci un conflict în baza unei intrigi pe unic sau principal ax politic. Primilor noştri autori le e însă greu să dramatizeze original, fără modelul unor scheme preexistente. Or, modelele le ofereau altceva. De aceea este introdus, pentru sporirea sau totala susţinere a interesului dramatic, axul erotic. Relaţia dintre cele două axe poate fi deosebită de la o lucrare la alta, dar, într-un fel sau altul — într-un conflict unitar sau într-un dublet conflictual, într-o preponderenţă în acţiune a unuia sau altuia dintre axe — este pretutindeni evidentă tendinţa susţinerii axului politic de către cel erotic.

Schema conflictului pe ax politic este, pretutindeni aproape, constituită în baza unor relaţii exterioare. Excepţie fac *Vîrtutea străbună* — în care conflictul tragic se interiorizează, umanizîndu-se parţial, într-o dilemă tragică; *Vornicu Bucioc* — în care se încearcă aceeaşi interiorizare; atît cît se realizează, acolo unde se realizează, din conflictul tragic al încercărilor lui Şoimescu, Roşca, Scurtescu, Dabija Bengescu, acestea însă dublate întotdeauna de un conflict, în schema obişnuită, de relaţii exterioare; se interiorizează de asemenea, parţial, conflictul politic în drama romantică a lui Depărăţeanu şi, total, în *Femeia* lui Hasdeu; i se sustrag complet *Fîntîna Blanduzici* şi *Răzvan şi Vidra*. Cu cîteva nuanţe, forma intrigii pe ax politic e aceeaşi: relaţia este de opoziţie — cel mai adesea principială — opoziţia între două grupări politice, constituite pe baze sociale sau naţionale. Este vorba de două grupări boiereşti, una dreaptă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cealaltă nedreaptă, în funcție de noțiunea de demonstrat; de obicei uneia sau alteia dintre grupări i se asociază și domnitorul ce poate asuma asupra-și importanța partidei respective, pînă la simplificarea sau chiar dizolvarea ei: Mihai cu Buzeștii și alți cîțiva boieri fac, de exemplu, partida binelui politic — patriotism — căreia i se opune grupul boieresc trădător (trilogia despre Mihai a lui Bolintineanu); un grup de boieri încadrează și sprijină pe domnul tiran Ștefăniță, căruia i se opune altă patriotică partidă boierească (*Blestemul*, de Dimitriade); tiranului secundat de o singură unealtă i se opune grupul boierilor cu iubire de țară (*Lăpușneanu*, de Roșca); redusă la doi indivizi, aceeași opoziție între bunul domn și trădătorul boier (*Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu) etc. Mai rar, opoziția ia aspect național: este opoziția dintre cotropiți și cotropitori (*Mihu*, de Istrati, *Diurpaneu*, de Șoimescu), dintre dominați și dominatori (în nucleele conflictuale nedezvoltate din *Văduva Carpaților* a lui Tăutu și *Alestar* al lui Baronzi etc.).

În ceea ce privește axul erotic al intrigii, denumirea dată și situația descrisă pot părea abuzive. De fapt, axul erotic al intrigii este o variantă a axului uman-psihologic. Dar în piesele noastre istorice situația erotică este complet în afara interesului ei uman din drama romantică bunăoară, ca să nu mergem decît la modelul direct. Dezvoltat în forma unei relații externe, axul erotic era dublat acolo de interiorizarea situațiilor create; conflictul, prezentat exterior în dramatic, devenea psihologic în comunicarea lirică. În dramele noastre interesează mai ales spectacolul oferit de eros, relația exterioară; însuși lirismul e rar o comunicare interiorizată ci pur și simplu un comentariu, o subliniere a relației externe. La capitolul excepțiilor, al conflictului psihologic pe ax erotic, se numără aceleași *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu, *Femeia* și *Răzvan și Vidra* ale lui Hasdeu, *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsandri, ceva în schiță, intenționat, în *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia. Realizarea exterioară a conflictului erotic se obținea divers: fie prin intervenția unor condiții de ordin politic — *Don Sanji II*, de Halepliu, *Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu, *Vîrtutea străbună*, de Dimitriade — fie prin intervenția dilemei tragice — *Diurpaneu* de Șoimescu — etc. Dar, dincolo de acestea, se conturează cu mare frecvență o schemă devenită caracteristică realizării axului erotic în dramaturgia română istorică. E după modelul dramei romantice franceze. Declanșarea, conducerea și rezolvarea conflictului se obțin în baza jocului unor cupluri erotice cu pivot comun. Două sau mai multe cupluri intră în concurență; unul e legitim, din puncte de vedere diverse, uman erotic — în romantismul francez — moral erotic (mai rar uman) sau politic — în drama noastră, celălalt sau celelalte sînt ilegitime, din puncte de vedere asemănătoare; tendința dezvoltării aceluia sau acelora nedrepte stînjenește sau împiedică realizarea sau continuarea cuplului legitim. În *Hernani*, intriga se dezvoltă prin jocul cuplurilor în jurul Doñei Sol; în *Maria Tudor* jocul era mai complex, în două serii de cupluri cu pivot schimbat, unul dintre cupluri fiind comun ambelor serii, din a căror întretăiere continuă se năștea intriga: Fabiano Fabiani — *Jeanne* — (Jeanne) — Gilbert și Jeanne-*Fabiano Fabiani* — (Fabiano Fabiani) — Maria. Primul care introduce la noi această schemă a cuplurilor e Baronzi, cu *Matei Basarab*. *Matei Basarab* (1858) se realizează după formula din *Maria Tudor*: Matei-*Elena* — (Elena) — Romiel și Elena — *Romiel* — (Romiel) — Florizina, pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care inexpertul Baronzi nu știe însă să le conducă, complicîndu-le și încîlcindu-le. Mult mai tîrziu, în *Fata de la Cozia* (1880), Roșca va da o bună dirijare a schemei identice. Cealaltă dramă a lui Baronzi — *Alestar* — realizează schema din *Hernani* : trei cupluri cu același pivot. Alecsandri reia și el și conduce degajat, schema seriilor paralele de cupluri cu pivot comun, în *Despot-vodă* cît și în *Fîntîna Blanduziei*. Numai generosul Bolintineanu mai încearcă adunarea a mai mult de două cupluri ; dar se încurcă groaznic ! Ceilalți nu se hazardează dincolo de o unică serie lineară din două cupluri, incomodîndu-se reciproc ; de ex. : Mircea — *Marioara* — (Marioara) — Cocinschi (*Porcarul și Măria sa Vodă*) etc., etc.

Din noul punct de vedere, situația dramelor *Vlaicu-vodă* și *Apus de soare* se prezintă în aceeași coordonată : reluarea, purificarea, nuanțarea și perfecționarea trăsăturii structurale specifice.

Vlaicu-vodă, care, în forma fabulistică, menține conflictul, își dezvoltă acțiunea pornind de la coordonatele schemei specifice a intrigii : ax politic și ax erotic. De aici intervin nuanțările și deosebirile. Simbioza axului politic cu axul erotic devine perfectă, atît din perspectiva interesului acțiunii cît și al semnificației. Conflictul pe ax politic este dezvoltat la modul relațiilor exterioare și concomitent interiorizat printr-un subtil artificiu dramatic : jocul aparențelor și al esențelor, prin a căror progresivă suprapunere se înaintează spre deznodămîntul final. Schema conflictului politic, o fericită formă originală a opoziției naționale dintre dominați și dominatori, cuprinde în sine, cu nuanțări și inovații, unele elemente din schema secolului XIX : opoziția, falsă, între boieri și domn, schimbată — în baza jocului esențelor cu al aparențelor — în opoziția, reală, între grupul boieresc cuprinzînd și pe domnitor și dușmanii externi ai țării care, din nou cu simț al efectelor dramatice, sînt aduși în însuși interiorul țării, adică al conflictului. Axul erotic, întocmai ca în vechea schemă, nu acoperă cu nimic interesul omenescului ; se operează însă o relativă interiorizare a lui pentru a putea naște, din ciocnirea sa cu manifestările politicului, un conflict psihologic lateral cu consecințe directe în marele conflict politic.

În ceea ce-l privește pe Delavrancea, în *Apus de soare*, conflictul și deci intriga erau înlăturate. Dar înseși sumarele pretexte faptice pentru lirism sînt luate din coordonatele celor două axe ale intrigii specifice : lupta împotriva dușmanului extern, opoziția boierească, fugara schiță erotică (între frații necunoscuți Petru și Oana).

Semnificația ca determinant al trăsăturilor subordonate din structura specifică era principală și în ceea ce privește caracterele personajelor. Personajele teatrului istoric ce urmărea o semnificație direct umană erau însele umane. Schematice în extrem, personajele tragediei clasice erau totuși o schemă omenească. Complexe și contradictorii, nu mai puțin schematice în felul lor, personajele dramei romantice erau și mai evident umane. Teatrul istoric românesc, deplasînd semnificația de pe omenesc pe politic, încadrează personajele noului interes. Fără intuiție artistică, autorii noștri le transformă în niște perfecte noțiuni rezolvate, total inconsistente sub raportul omenescului. Se exclud schemei personajele celor două drame romantice — *Grigore-vodă* și *Fîntîna Blanduziei* — și dramelor romantic shakespeariene ale lui Hasdeu. Înseși personajele „tragice" ale lui Șoimescu și Roșca se orientează mai mult într-o direcție noțională,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru care dilema omenească este numai un pretext, nerealizat în sensul său propriu. Ratat sub raportul omenescului este și Vornicul Bucioc din drama lui Urechia prin exploatarea noțională a unei esențe de dilemă tragică; mai interesant, printr-o sumară complexitate, este Lupu din aceeași piesă. În rest, toate personifică un principiu, o idee rezolvată: de patriotism, trădare, democrație, dreptate ș.a.m.d.

Vlaicu-vodă și *Apus de soare* reiau și de astă dată trăsătura specifică. Și aici un jalon al traiectoriei urmate îl întîlnim vizibil în *Alestar*. Referințele merg de astă dată mai mult spre *Vlaicu-vodă*. Mircea — domnul subtil care înțelege politica și știe să sacrifice, aparent, țara în interesul țării, și căruia boierii, neînțelegîndu-l îi fac opoziție — e omologul lui Vlaicu. Alestar — care are de suportat o dilemă, nuanțată romantic, între ura determinată de cauze politice și iubire — e omologul lui Mircea Basarab. În *Vlaicu-vodă* personajele nu sînt mai puțin niște noțiuni: Vlaicu e patriotul perfect, boierii — și ei, absoluți patrioți, Doamna Clara — dușmanul, Kaliani — „eretele de curte" — unealta dușmanului ș.a.m.d. Toate aceste personaje nu sînt nici complexe, nici umanizate; reprezintă *noțiunea politică* și o *singură* noțiune politică. Ceea ce le dă însă substanță e nuanțarea. Vlaicu știe să se prefacă, să-și ascundă patriotismul, să sacrifice cauza momentului pentru cauza mare, știe să aștepte trei ani și trei zile pentru a-și asigura triumful real și stabil al țelului urmărit. Vlaicu e o noțiune, dar plină de subtilitate. Mircea, viitorul apărător al creștinității, e un tînăr îndrăgostit și înfierbîntat, în stare a-și pierde cumpătul și a compromite ideea patriotică; sumar umanizat printr-un conflict psihologic (în care interesul nu e însă pe uman, ci pe rezolvarea lui politică) Mircea ilustrează în esență aceeași noțiune: patriotismul; dar, paralel cu noțiunea constituită — Vlaicu — Mircea reprezintă dinamica unei noțiuni. Boierii cunosc o nuanțare de grup, indirectă, prin nuanțarea personajului domnitor: patrioți fac opoziție patriotului, pe care nu-l înțeleg. La toate acestea se adaugă sensibilizarea poetică — și traiectoria trece din nou prin *Alestar*; căci ce sînt altceva spătarul Dragomir și Miked decît niște simple noțiuni, absolute, fără nici o nuanță, de patriotism? niște noțiuni principiale care nu fac altceva decît să se autoexprime în fața Doamnei Clara și a spectatorilor; și totuși Dragomir și Miked rămîn întipăriți în memoria afectivă a celor ce i-au cunoscut cum n-a rămas nici unul dintre discursivii boieri și domni ce timp de un secol s-au perindat la rampă; și asta nu atît pentru ceea ce spun, căci multe alte personaje susținuseră înaintea-le lucruri identice, ci pentru cum spun ceea ce spun.

Ștefan al lui Delavrancea, centrul tabloului glorificat în *Apus de soare*? Nu e o simplă noțiune; dar nici un om autentic. Delavrancea își complexează eroul prin adiționare noțională — toate calitățile perfectului stăpînitor: e un simbol — Sfîntul Ștefan. Și apoi cîntă toate acestea în zecile de acorduri ale poemei sale dramatice. Și Ștefan astfel realizat devine un caracter estetic de extremă: amestec de umanism convențional, de principialitate politică, legendă și poezie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAVEL DAN

— linii pentru un portret —

RADU BRATEŞ

„Nu doresc nimic decît ca focul care arde în mine să nu se stingă, căci uneori îmi e de trebuinţă şi uraganul vremii poate îl va dezvălui şi focul va arde cu vuiet mare şi eu voi fi un scriitor".

(Din *Jurnalul* lui Pavel Dan)

Astăzi se poate vorbi despre Pavel Dan altfel decît acum 30 de ani, cînd a închis ochii. Atunci era un nume aproape necunoscut.

Publicarea schiţelor şi nuvelelor sale în revista liliputană „Abecedar", scoasă de Emil Giurgiuca şi George Boldea la Brad, în „Gînd românesc" de la Cluj, „Pagini literare" de la Turda, sau revista „Blajul" de la Blaj, nu era de natură să-l poată face cunoscut. Răspîndirea pe o arie mică a acestor reviste, lipsa unui critic cu destulă autoritate care să ştie alege şi impune un scriitor, rezerva revistelor bucureştene faţă de scriitorii din provincie — toate acestea au făcut ca numele lui Pavel Dan să se fixeze cu greutate în conştiinţa publicului. Aprecierea orală a prietenilor de generaţie, creditul moral acordat de Victor Papilian, Teodor Mureşanu, Ion Chinezu sau Ion Breazu, manifestat mai mult prin încurajări verbale sau scrisori particulare, erau departe de a putea lansa un scriitor, sau de a releva un nume din pletora de nume noi ce apăruseră în revistele din Transilvania după 1930.

Doar premiul obţinut pentru nuvela *Iobagii* la concursul de nuvele istorice organizat de ziarul „România Nouă" din Cluj, moartea scriitorului în plină tinereţe, însoţită de regretele prietenilor exprimate în articole evocative, şi apariţia volumului *Urcan bătrînul*, editat în 1938 la Bucureşti, sub îngrijirea lui Ion Chinezu — au atras atenţia opiniei publice asupra scriitorului. Dar chiar şi după apariţia volumului s-au exprimat unele păreri defavorabile, care acordau nuvelelor lui Pavel Dan o valoare limitată, informativă, de document „pentru cunoaşterea sufletului ardelenesc

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 63–73, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și pentru cunoașterea literaturii acestei provincii, care, cu excepții într-adevăr mari, rămîne specifică și regionalistă" (Al. Voitin, în „Jurnalul literar", 8 ianuarie 1939). Sigur că astfel de opinii au fost sporadice și nesemnificative, dar nu e mai puțin adevărat că numele scriitorului nu și-a găsit încă locul ce-l merita în atenția criticilor și a cititorilor de pe întreg cuprinsul țării.

Cu toate că în 1944 a apărut ediția a doua din nuvelele lui Pavel Dan, împrejurările războiului și faptul că prin moartea scriitorului s-a pus capăt creației sale au făcut ca opera lui Pavel Dan să fie aproape dată uitării. Așa că putem spune că acțiunea de valorificare a operei acestui scriitor cu destin vitreg, întreprinsă în ultimul deceniu, egalează aproape cu o „descoperire".

Edițiile apărute din 1956 încoace (dintre care cea a lui C. Regman dă o imagine completă a creației scriitorului), monografia publicată de Monica Lazar (1967), introducerea scriitorului în programele școlare, tezele universitare avînd ca subiect opera lui Pavel Dan — toate au avut menirea să-l facă cunoscut, să-i fixeze un loc în istoria literaturii, să-l situeze între marii nuveliști dintre cele două războaie mondiale, pe linia Slavici-Agîrbiceanu-Rebreanu. E un act de reparație, deși tîrzie, absolut necesară față de acest talent superior.

Împlinirea celor 30 de ani de la moartea sa și 60 de ani de la naștere determină o nouă aducere a lui în dezbatere publică.

Cînd ne gîndim că, dacă ar fi trăit, ar fi avut 60 de ani, și că toată creația sa provine din perioada pînă la 30 de ani, ne dăm seama că opera pe care a lăsat-o moștenire e numai o parte, o mică parte, din opera pe care, într-o viață mai lungă, dusă în alte condiții decît cele în care a trăit, ar fi putut să ne-o lase.

Totuși, conștient de timpul scurt pe care-l mai avea la dispoziție, sub apăsarea unui presentiment al morții apropiate, și-a intensificat ritmul de muncă pentru terminarea lucrărilor avute în plan, ceea ce a dus la maturizarea talentului și la realizarea unor nuvele care, dacă dau indicii despre o posibilă dezvoltare și lărgire a acțiunii pînă la dimensiunile romanului, nu sînt mai puțin valoroase în sine. Unele au profil de capodopere.

★

Voi căuta să prind în cîteva linii esențiale portretul scriitorului, așa cum l-a păstrat amintirea după atîția ani. Din el se va vedea și formațiunea spirituală a scriitorului, fondul sufletesc ce a convertit în valori literare realitățile peste care s-a aplecat.

Portretul fizic l-au fixat mai mulți autori de amintiri și l-au întruchipat sculptorii Ion Vlasiu și Virgil Fulicea. Toți au remarcat figura rudă, cu un aspru aspect rustic, „cu fruntea înaltă, ochii mici, cufundați în orbite, brunet", cum îl prezintă însuși scriitorul, în adevărate linii de autoportret, pe studentul Livadă, din nuvela cu același titlu. Caracteristic la Pavel Dan era, însă, și mersul puțin legănat, ca al omului de pe Cîmpie, și graiul domol, cu un „r" gutural ce-i singularizează vorbirea. De statură mijlocie, dar bine legat, deși mizeria i-a fost tovarășă nedespărțită în copilărie și adolescență.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce dădea distincțiune figurii, cu tot aspectul ei rustic, era modestia, lipsa de ostentație și omenia, semnul marilor caractere. Pe un astfel de om te puteai bizui și pe vorba lui puteai clădi.

Deși nu era înclinat spre confesiune, ba era chiar rezervat în privința evenimentelor personale, puteai deduce că împrejurările care au configurat un astfel de temperament n-au fost din cele de belșug și răsfăț. Mai tîrziu, ajuns în relații de intimitate cu el, mi-a dezvăluit secrete de viață care explicau suficient liniile aspre ale figurii lui și amărăciunea, parcă de ape stătute, din adîncul sufletului.

În orice caz, o copilărie necăjită, precaritatea materială prelungită pînă la anii de profesorat (cînd, căsătorit, din salariu și-a cumpărat toate ale casei, mai avînd și grija mamei, rămasă văduvă, și dînd ajutor și unei surori cu căsnicie nefericită; apoi taxe pentru examenele de facultate la o nouă specialitate pe care o pregătea, drumuri la București pentru examenul de capacitate, boala cu toate cheltuielile legate de ea); o sensibilitate care acumula într-una experiență tragică din realitatea înconjurătoare, ca și greutatea de a găsi un plasament în condițiile crizei economice de după 1930 — toate acestea au influențat psihologia scriitorului și l-au îndreptat spre culorile sumbre ale vieții.

★

Literatura lui Pavel Dan pleacă de la întîmplări reale, cunoscute sau trăite direct. Personajele pot fi ușor identificate în satul său, sau în locurile pe unde l-au purtat împrejurările vieții. Unii au și făcut-o (E. Boșca-Mălin, *Prin sate ardelene ... Pavel Dan și sătenii săi*, în „Tribuna" (Brașov), 5 noiembrie 1942; Tuliu Racotă, *Amintindu-ne de Pavel Dan*, în „Tribuna" (Cluj), 28 iulie 1966; Monica Lazăr, *Pavel Dan*, București, E.P.L., 1967). Eu voi adăuga altele (din Blaj):

Doamna din schița *Corigența*, care intervine la profesor să-i treacă băiatul, promițînd că-l va duce la anul la București, „la o școală serioasă", trăiește încă la Blaj. Portretul din schiță însă e șarjat.

Casa unde locuia profesorul, cu „trepte multe" și la care „fereastra e sus, cu mîna nu o poți ajunge din stradă" e o casă care există și azi pe strada numită atunci „Sub curte" (azi: Armata Roșie, nr. 15).

O altă lucrare intitulată *Fragmente*, publicată întîi în „Gînd românesc" și apoi în volum, a plecat tot de la un caz autentic, întîmplat în Blaj. Pentru cei care au cunoscut persoanele și întîmplarea, lucrarea poate indica și gradul de transfigurare la care a ridicat scriitorul realitatea.

Iată întîmplarea: Profesorul de științe naturale Gheorghe Veliciu, căsătorit din dragoste cu o profesoară, venise în Blaj din altă parte. Căsnicia lor, fără copii, era cunoscută pentru armonia și devotamentul dintre soți. El, în special, era îngrijit de soție cu o scrupulozitate de admirat. Ea era preocupată și de ținuta lui vestimentară, cum se menționează în nuvelă: „Anică, să ai grijă de casă și de domnul. Să nu umble cu pantalonii necălcați".

După ani de căsnicie, erau pe cale de-a avea un copil. Apropiindu-se momentul nașterii, doamna plecă la Cluj, la clinică. Doctorii îi spun că trebuie să sacrifice copilul, căci îi este viața în pericol. Ea se hotărește să nască copilul cu orice risc. Deznodămîntul fu cel prevăzut de doctori. Nici copilul n-a putut fi salvat ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Impresia a fost puternică în Blaj, aşa cum spune scriitorul în nuvelă: „toţi plîngeau, pînă şi dricarii".

Am asistat cu Pavel Dan la înmormîntare. După cîteva luni apăru nuvela. Întîmplarea e povestită la persoana întîi, în fragmente de jurnal intim de către personajul principal. Profesorul devine în nuvelă inginerul Haterian. Soţia suferă de inimă şi rinichi. Visuri şi superstiţii amplifică presimţirile rele.

Vizita medicală, îngrijirea în spital şi moartea soţiei sînt redate în stil sobru, stilul faptelor brute. Reflexiile interioare ale inginerului sugerează, însă, ecoul puternic pe care-l au în suflet evenimentele:

„— Bună dimineaţa, domnule doctor.

Observai că nu se uită la mine.

— Domnule inginer, spre marele meu regret trebuie să-ţi aduc la cunoştinţă că doamna a sucombat.

Cunoşteam înţelesul cuvîntului, dar mi se păru că în gura lui înseamnă altceva şi întrebai:

— A murit?

— Da. A murit. Am făcut tot ce ne-a stat în putinţă. Tot ajutorul medical, toate medicamentele care am crezut că i-ar putea fi de folos i le-am administrat.

Cuvîntul „administrat" mă plezni peste obraz.

Îl măsurai din tălpi pînă în creştet. Cred că niciodată chipul meu n-a exprimat mai multă ură şi dispreţ şi mă mir că medicul n-a înţeles strigătul fiinţei mele: „Tîmpitule!" şi a mai avut curajul să vorbească.

— Azi-noapte la ora douăsprezece a avut o sincopă. I-am dat o injecţie — mi-a spus-o şi asta! — dar cu tot ajutorul ştiinţei noastre, la douăsprezece şi un sfert a sucombat.

— Ştiinţa voastră..."

Nuvela se încheie cu notiţe sumare de jurnal, care, dincolo de faptele brute şi o anumită ironie la adresa societăţii superficiale, care nu înţelege marile devotamente, exprimă revolta unui suflet prea mult timp retractat: „Atît de încet curg anii! S-o fi uzat ori ruginit maşina pămîntului. Poate mecanicul care o pune în mişcare a îmbătrînit.

Ah! dacă aş fi eu mecanicul maşinăriei ăsteia, i-aş da drumul şi apoi aş distruge regulatorul, lăsînd pămîntul să se învîrtească din ce în ce mai repede, pînă ar frînge proptelele şi ar lua-o la goană în univers..."

Se vede bine cum ficţiunea complică datele realităţii, personajul principal se îndepărtează de cel autentic, sfîrşitul întîmplării capătă ecou cu mult mai amplu şi un aspect de generalitate...

O schiţă pe care mi-a citit-o în manuscris, dar n-a publicat-o, intitulată *Canonicul*, avea ca personaj un cunoscut canonic blăjean, Ion Moldovan, căruia îi murise soţia la scurt timp după căsătorie. Rămas cu un copil, ducea o viaţă sobră, fără afecţiune. Tip de ardelean cu principii, gospodar şi sever, părea că n-are drame sufleteşti, mai ales că înclinarea spre ironie, un anumit orgoliu şi suficienţă provincială puneau între el şi lume o distanţă izolatoare...

Scriitorul plasa personajul într-o împrejurare imaginată, cînd masca de forţă şi rigiditate cădea şi lăsa să se întrevadă drama mută pe care acesta o trăia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ţinînd într-o duminică o predică *despre căsătorie*, din amvonul catedralei, canonicului îi vine în minte soţia moartă şi secvenţe din viaţa lui ulterioară, lipsită de afecţiune şi căldură. Uită planul şi cuvintele învăţate de acasă şi are un moment de slăbiciune sentimentală, încheind predica în cuvinte înlăcrimate. Şuvoiul sentimental, ţîşnit prin crăpăturile stîncii, inundă sufletele ascultătorilor şi slujba se termină într-o atmosferă de uimire şi compasiune.

Scriitorul scotea din această întîmplare efecte artistice puternice şi dovedea daruri de fin analist.

Nu ştiu ce s-a ales de această schiţă, poate să fi rămas între manuscrisele sale, nemaiavînd timp s-o finiseze şi s-o publice, dar ea e încă o dovadă de felul cum lucra Pavel Dan.

Şi locurile şi clădirile au trecut din realitate în lumea artei lui Pavel Dan cu aspectele şi detaliile lor concrete, dar proiectate pe un fundal de umbră şi mister.

Iată castelul mitropolitan din Blaj, astăzi muzeu, prezentat de Pavel Dan în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*:

„De cum intrară la vlădicie, în casele vechi, cu ziduri groase de doi metri, cu bolţi joase şi coridoare lungi, întortocheate, lipsite de lumină, oamenilor le pieri curajul.

Tăcerea bătrînului castel metropolitan, ascuns între arbori seculari, unde totul era vechi, tăcut şi trist ca în cimitir, li se strecură în suflet, deveniră tăcuţi, nedumeriţi ca în aşteptarea unei întîmplări mari. Trecînd prin gangurile strîmte, de unde îi priveau ochii severi ai arhiereilor morţi, se treziră într-o odaie mare, cufundată în umbră, cu două ferești mici, zăbrelite, cu perdele mari, negre, cu mobilă grea de stejar masiv. Camera părea mai mult din basme decît din lumea aceasta, atît era de tăcută, de moartă; nu era într-însa nici mişcare, nici bîzăit de muscă".

Peste contururile realităţii, scriitorul aruncă un văl de taină şi poezie. În orice caz, realitatea exterioară este asimilată unei realităţi psihice, pe care o configurează oarecum, dar o şi potenţează.

*

În general, scrisul lui Pavel Dan este realist, autorul distanţîndu-se de personaje şi povestind întîmplările la modul obiectiv, fără comentar liric, chiar dacă, în unele, personajul principal este însuşi scriitorul şi actul biografic se poate uşor identifica. Dar lirismul curge subteran şi se manifestă prin simpatia scriitorului faţă de bîntuiţii vieţii, faţă de lumea săracă din care s-a ridicat şi el. Tragica mizerie din casa ţăranului sărac e văzută nu cu ochiul omului care o observă din prag, ci cu durerea omului care a trăit-o, a crescut cu ea. Înregistrarea oricît de exactă, de obiectivă, trădează şi durerea şi compasiunea scriitorului:

„Toată viaţa au pus mămăliga pe un cărpător de scîndură de brad şi, aşezînd-o pe genunchii bătrînei, au mîncat la zarea focului, să nu ardă petrolul şi să facă cheltuială..." *(Zborul de la cuib)*.

La fel citirea gîndurilor personajelor, monologul interior, dovedesc marile sale daruri de analist, cîştigate printr-o îndelungată introspecţie.

Căci dacă biografia scriitorului nu însumează evenimente numeroase, viaţa pînă la 30 de ani fiindu-i ocupată mai mult cu studiul şi lupta cu nevoile, biografia sufletească, viaţa intimă, dovedesc adîncimi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rar întîlnite. Scrisorile către unchiul său (publicate în „Tribuna" din 12 ianuarie 1961), cele către Ion Breazu (publicate de Mircea Zaciu în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Philologica*, fasc. 1, 1964), și în special *Jurnalul* său (publicat de C. Regman, în „Tomis", 9 septembrie 1967, „Tribuna", 12 octombrie 1967), sînt ilustrative în această privință. Îndeosebi *Jurnalul* cuprinde pagini de cutremurătoare confesare.

Eu însumi am fost martorul zbuciumului interior pe care-l trăia scriitorul în anumite momente. La început l-a ispitit și creația lirică — o dată mi-a arătat un caiet de versuri, dar singur recunoștea stîngăcia și artificiul lor.

★

Pavel Dan n-a fost grăbit în lansarea sa ca scriitor. Lucra temeinic, cu o superioară conștiință artistică. La începuturile scrisului său, avea în vedere marile modele și-și confrunta realizările cu arta marilor scriitori. Era necruțător cu lucrările sale deoarece și le raporta la un ideal de artă pe care-l avea în minte și față de care scrisul începuturilor i se părea minor. Nu-i mirare că-și copia de multe ori o lucrare, cu o migală și o scrupulozitate artistică uimitoare pentru vîrsta lui, iar cînd condeiul se arăta neputincios față de țelul urmărit, își distrugea manuscrisul cu ciuda omului trădat în aspirațiile sale.

În jurnalul său (citat de I. Chinezu în prefața ediției din 1938) consemnează într-o notă din anii universitari : „În dimineața asta ploioasă am aruncat în Someș toate operele mele și am plîns". Iar altă dată : „Mă podidesc lacrimile și mă cuprind fiorii cînd privesc la uriașii omenirii, — și mi-e scîrbă de micimea care mă îngroapă".

Trimițînd la revista „Familia" două-trei bucăți, în perspectiva că nu-i vor fi publicate, nota : „Orice s-ar întîmpla, dacă m-or publica sau nu, nu voi pierde curajul. Voi munci, voi munci ... și voi munci !"

Încrederea în destinul său de scriitor nu-l scutea de ezitări, chiar de crize de îndoială, cum s-a văzut mai sus. Îl ajuta însă o voință tenace de muncă și un scrupul artistic neobișnuit, ca și o receptivitate deschisă oricărei observații juste și competente. Cu o rară detașare își recunoștea greșelile și își corecta lucrările, chiar și după publicarea în reviste.

Trimițînd lui Ovidiu Papadima o lucrare, îi scria : „Trimit lucrarea ; citește-o și scrie-mi observațiile. Sînt dintre puținii fericiți care nu se supără cînd sînt criticați ; pe cît e posibil, caut să profit de orice observație. O trimit îndată ce am isprăvit-o de transcris, că dacă aș ține-o pînă mîine dimineață, m-aș scula la 6 și m-aș apuca să o transcriu din nou, în altă variantă" (Vezi „Tribuna" (Brașov), 1 decembrie 1943).

În altă scrisoare îi preciza aceluiași prieten : „Bucata din „Gînd românesc" ... mi-a luat-o Chinezu pînă n-am apucat s-o transcriu decît de 3 ori, astfel că e cam nepieptănată ... " (ibidem).

Lui Ion Breazu, unul din membrii juriului concursului organizat de ziarul clujean „România nouă", îi scria în 22 ianuarie 1937, după obținerea premiului I cu nuvela *Iobagii* : „Îți mulțumesc asemenea pentru sprijinul dat la concursul de la „România nouă". E o nuvelă inegală, slabă de tot uneori ; o știu eu înaintea tuturor, dar ce poți face într-un spital de cancer, în mijlocul celei mai groaznice suferințe, cînd eu însumi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

abia puteam sta la masă un ceas pe zi?" (Vezi *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologica*, fasc. I, 1964).

Chiar și în timpul bolii, de natură să descurajeze pe oricine, Pavel Dan avea permanent în vedere *creația*, singura care dădea sens vieții sale.

Pasiunea creației i-a rămas în momentele tragice adevăratul suport moral. Unchiului său din Galați îi scria în 25 ianuarie 1937, înainte de plecarea la Viena în vederea unui tratament cu radium: „Cartea de nuvele îmi stă gata pe dulap și numai mersul ăsta mă oprește să nu o dau la tipar. Mi-o tipărește „Astra" din Cluj și cred că de la *Balade și idile* n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă din pămîntul ăsta ... Am să mă fac bine după oricîtă suferință aș îndura și voi urca cele mai înalte culmi ale scrisului, căci așa sînt hotărît". (Vezi „Tribuna", 12 ianuarie 1961).

Cei din jurul lui eram copleșiți de această voință de creație și ne dădeam seama de aspectul eroic al acestei încleștări cu destinul.

În convorbirile pe care le-am avut de-atîtea ori cu el, în plimbările pe străzile Blajului pînă noaptea tîrziu, îmi sugera cu atîta fermitate încrederea în vocația sa de scriitor, încît fiecare nuvelă o citeam cu convingerea că va fi depășită de creația ulterioară. Chiar nuvelele mari ca *Urcan bătrînul*, *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, *Priveghiul*, au finaluri prea înguste pentru albia largă a acțiunii anterioare. Forțele nu se epuizează pe parcurs, ci rămîn disponibile pentru alte acțiuni.

Nuvelele pregăteau *romanul*, spre care se îndrepta scriitorul, ca spre un cadru mai potrivit pentru forța sa creatoare.

Ceea ce vreau să subliniez este marea energie creatoare, simțul autocritic, rara putere de muncă a unui corp măcinat de boală și pîndit permanent de moarte, „hoața bătrînă", cum o numește el într-o nuvelă.

★

Cu toată încrederea în talentul său, lui Pavel Dan nu-i era indiferentă nici opinia publică. De aceea publica în revistele din Ardeal, încercase să publice în revistele din capitală, lua parte la ședințele literare din diferite orașe ardelene și era bucuros cînd vedea că scrisul său are ecou.

Totuși, în timpul vieții, nici un articol sau studiu mai de seamă nu s-a scris despre nuvelele lui în revistele noastre, deși nu era greu de ghicit talentul său, iar un critic cu autoritate și-ar fi cîștigat un mare merit din descoperirea și lansarea acestui scriitor. Și ce serviciu ar fi făcut *literaturii*, pe lîngă ajutorul moral dat *omului* în luptă cu un destin potrivnic!

★

Lectura lui Pavel Dan mergea mai ales în direcția prozei epice și prea puțin spre lucrările de critică literară sau filozofie. Nu l-am auzit ținînd conferințe, expunînd discursiv o problemă; iar articolele și recenziile sale nu dovedesc o aplicare specială. Refractar expresiei abstracte, Pavel Dan avea o viziune plastică, iar tehnica artistică o învățăm mai curînd la școala marilor prozatori decît din exegeza critică sau tratatele teoretice.

★

Oral, Pavel Dan nu era un povestitor cu farmec (îl împiedica, de altfel, și o dicțiune defectuoasă). Citindu-i nuvelele, te miri de unde veneau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acele daruri de înjghebare a unei acțiuni atît de viguroase și de complexe, cînd în relatarea orală faptele se înșirau liniar, fără relief și culoare. El era, însă, din familia de scriitori (din care făcea parte și Rebreanu) care își regăseau darul expunerii narative numai în fața hîrtiei albe. Faptele și întîmplările se amplificau prin copiere și reveniri asupra textului. Să ne gîndim la fazele prin care a trecut romanul *Ion* pînă la forma definitivă, sau la posibilitățile de dezvoltare ulterioară pe care le oferă nuvelele mari ale lui Pavel Dan ...

Dacă în povestirea orală tranziția de la un moment al întîmplării la altul se făcea direct, prin juxtapunere, în scris nuvelistul găsea ingenioase procedee artistice de a lega acțiunea prezentă de una din trecut. Iată unul: „Gîndul sări în urmă cu mulți ani, ca un ceasornic stricat care, țăcănind scurt, sare trei ceasuri deodată ..." (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*).

Alteori faptele se aglomerează sintetic, ca în rememorarea vieții Urcănesii lîngă sicriul lui Urcan. Un gînd chemă alt gînd, gesturi automate fac tranziția de la o imagine la alta.

★

Lui Pavel Dan îi plăcea să asculte pe alții povestind, mai ales cînd aceia aveau darul povestirii. Unul din aceștia a fost profesorul blăjean Grigore Pădurean, un bun povestitor, cu o voce plăcută de bariton, cu mari posibilități de relatare a unor întîmplări hazlii din viața Blajului din trecut. Pe acesta îl asculta cu plăcere și rîdea din toată inima la poantele întîmplării narate.

★

Și în vorbire, ca și în scris, Pavel Dan utiliza adeseori paranteza ironică, epitetul batjocoritor. În schițele și nuvelele sale întîlnim numeroase exemple de folosirea acestui procedeu. Iată cîteva (cu sublinierea noastră), dar numărul lor este mult mai mare.

„În sfîrșit, cîne-cînește, cîrîit de muiere și suduit de mamă-sa, Valer își atîrnă de brațul stîng bîta de corn și, cu pălăria pe o ureche, *cum îi șade bine omului supărat*, porni spre sat". (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul.*)

„Ludovica vrea să rămînă lîngă *socrul ei drag*. Mai bine moare decît să se despartă de el, să-i îngroape în același mormînt" (*ibidem*).

„Preuteasa luă paharul, îi spuse ceva repede, îndesat, puse paharul pe masă, *așa de încet că se vărsă jumătate*, și plecă". (*Întelectualii*).

„Tudorica, afară, leșinase. În jurul ei se îngrămădiseră cîteva femei, îngrijind-o.

— Aruncați-o în fîntînă, zise cineva.

Leșinata îl fulgeră cu privirea prin crăpătura genelor". (*Priveghiul*).

„Uliana era o muiere pe potriva lui. Răbda la bătaie cît trei și cînd era la strîmtoare da și ea cu ce-i venea la îndemînă: o oală cu apă — *putea fi și călduță*, — cu sîcitorul, cu un scaun". (*Uliana*).

„Scoase din straiță o bucată mare și o dumică în „zeamă". Credeai că nu-i mălai făcut de „baba", *Dumnezeu să-i potolească glasul*". (*Jufa*).

Astfel de sublinieri ironice, persiflante, îi caracterizau și vorbirea cu colegii, prietenii și elevii.

★

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pavel Dan a crescut în atmosfera folclorică a satului, în contact direct cu basmul, balada, descîntecul şi superstiţiile. El a asimilat de copil modul de a gîndi al ţăranului, concepţia sa fatalistă în interpretarea întîmplărilor tragice. Singurătatea şi spaimele copilului rămas cu oile noaptea în cîmp, sau la marginea pădurii, unde şi în plină zi umbra şi întunecimea frunzişului generează fantasme, i-au alimentat imaginaţia.

O mărturie în acest sens o aduce *Jurnalul* scriitorului (publicat de C. Regman, în „Tribuna" 12 octombrie 1967) într-o însemnare din 1927: „Umblam şi eu cu oile, eram un pici mic, cu cioareci, cu opinci şi cu o căciulă de miel din care mi se zărea doar vîrful nasului, roşu de frig. Atunci am învăţat doina asta. Eram cu vitele Suciţii, pe la Borşu, un loc trist şi întunecos, unde erau atîţia şerpi cîte fire de iarbă. Şi eu păşteam pe acolo vitele, în vecinătatea unei păduri care îmbrăca dealurile din jurul meu.

Şi noaptea..., Doamne, cîte nopţi m-au găsit acolo, stînd răzimat în bîtă lîngă vite, păzindu-le să nu meargă şi fiindu-mi mai frică de şerpii care porneau printre picioarele mele şi de vulpile din păduri. Şi ploua uneori, ploua de părea că varsă cu cofa; pe faţa mea curgea apa şiroaie şi la lumina fulgerelor ar fi putut oarecine vedea acolo, în vale, între păduri, un copil răzimat în bîtă, cu gluga pe umeri şi cu privirea pierdută în noapte. Şi erau şi nopţi senine. Atunci cîntam de răsunau dealurile şi auia pădurea...

Şi cînd obosit mă lăsam jos, priveam jocul stelelor de pe cer, claritatea lunei şi iar luam fluierul şi cîntam; doina, stelele şi luna şi vîntul, ploaia şi pădurea se asociau cu mine şi toate cîntau un cîntec lin şi adormitor, în adîncul căruia mi se părea că zăresc o cărare tristă şi întunecoasă, cărarea vieţii mele. Şi azi — tot mai cînt aceeaşi doină...doină...

E tot ce a mai rămas în sufletul meu curat şi neprihănit, ca o piatră scumpă într-un mormînt, Doina. O mai cînt şi astăzi cu acelaşi foc, iarăşi sînt copil".

Peisajul însuşi al Cîmpiei Transilvaniei, cu formele stranii de relief, cu aspectele ciudate ale norilor, cu lacuri şi păpuriş, cu vînturi scăpate parcă dintr-o grotă eolică, alergînd peste coline şi rîpi argiloase, favorizează oarecum interpretarea bizară şi ireală a faptelor, trăirea în mister şi superstiţie.

O confirmare a factorului geografic asupra conformaţiei psihice a omului de pe Cîmpie o face tînărul poet Ion Alexandru, născut în apropierea locurilor în care s-a născut şi a copilărit Pavel Dan. Într-un interviu din „Gazeta literară" din 29 decembrie 1966, vorbind de acele locuri, insistă asupra elementelor de peisaj care crează stări psihice confuze, care-l îndreaptă pe copil spre interpretare proprie şi chiar fantezistă a lucrurilor şi fenomenelor, spre o lume a închipuirii, populată cu năluci, diavoli, strigoi şi alte făpturi bizare. Într-un fel, îl îndreaptă spre *artă*. Iată ce spune poetul Ion Alexandru: „Aceste ţinuturi sînt ale spiritului şi îndeamnă la cugetare, zmeii şi strigoii umblă în carne şi oase pe uliţi. La ora de faţă la mine trăieşte un bătrîn de aproape de 80 de ani care e bănuit în continuare că e strigoi Şi de aici o întreagă poveste. Nu vreau să insist pe firele folclorului păstrat şi scris, deoarece îl socot mai puţin important decît atmosfera mută a peisajului, a pădurilor măcinate de anotimpuri, a lemnului cariat şi lins de focuri. Şi norii de care îţi dai foarte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tîrziu seama ce sînt, de unde vin și unde se duc toate acestea. Problema esențială a acestui copil rămîne nedumerirea, neștiința lui; deși în stare să priccapă, nefiind nimeni în stare să-i explice, el pricepe cu nativul său paradoxal și confuz o stare de lucruri prielnice a ceea ce mai tîrziu se va chema artă. Pentru că toți scriitorii apelează, în ultima instanță, mai des poeții la această unică sursă autentică, cea a copilului copleșit, sau cum a fost cazul".

Această convietuire cu fantasticul, în copilărie, explică într-o mare măsură împletirea realismului cu fabulosul de origine folclorică în unele nuvele ale lui Pavel Dan. Mai tîrziu, cultura a spălat credința în astfel de jocuri ale fanteziei, dar ele au rămas ca un material poetic, ca rezervor de imagini, la care scriitorul a recurs de cîte ori a avut nevoie să întruchipeze o figură monstruoasă sau o atmosferă terifiantă, ori și numai să dea stilului mai multă forță sugestivă.

În nuvela *Copil schimbat* scriitorul valorifică artistic reziduurile eresurilor populare, rămase în conștiința omului simplu, care trăiește într-o lume de taine, capabilă să nască vedenii din realitatea cea mai concretă.

Pavel Dan intuiește perfect psihologia țăranului superstițios, care, sub imperiul fricii, oboselii, foamei și întunericului, interpretează datul real în termenii unei viziuni folclorice de străveche vîrstă.

Chiar și în bucățile în care predomină realismul, scriitorul surprinde cum, în mintea țăranului, realitatea palpabilă este proiectată în fantastic, monstruos și grotesc.

În nuvela *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, formele unui personaj real se topesc, sub impulsul sentimentului de ură al țărăncii, în substanța diformă a cumplitelor vedenii ale mitologiei populare. Preotul care ține predica defăimătoare capătă, în viziunea aprinsă a Ludovicii, proporțiile monstruoase ale unei făpturi de pe alt tărîm:

„Ludovica vede cum strigă, cum întinde mîinile se împrăștie vorbele cît mai departe... Pe nesimțite, trupul își pierde formele omenești, se lățește; acum e aproape patrat. Deasupra-i rînjește capul colțuros — ai zice, un imens bostan așezat pe un trup apocaliptic, ce aduce vag a corp omenesc — gura, cu buzele sîngerii, băloase, se lărgește pînă la urechi: o tăietură cumplită de o mînă stîngace... Încet, trupul se subțiază, lungindu-se, se înalță deasupra oamenilor, a casei chiar, brațele se bălăbănesc în aer ca două reptile gigantice; în păru-i negru, zburlit, se văd pitite două cornițe mici, închircite..."

Uneori peste tehnica folclorică se suprapune stilistica picturii pe sticlă, desenul disproporționat și naiv al iconarilor noștri vechi. Imaginile sfinților cu dulame și chei de aur din icoanele de pe pereții caselor țărănești i-au rămas copilului pe retină și tehnica lor se recunoaște în portretul hieratic și totuși uman al sfîntului Petru, de la începutul nuvelei *Iobagii*:

„Sfîntul Petru era bătrîn, fără păr pe cap, numai pe margini avea cîteva firișoare albe, care îi stau ca o cununiță prea largă. Peste țundra lungă pînă la pămînt era încins de două ori cu o sfoară groasă, de care atîrnă o cheie mare, cît cea de la pivnița baronului; doar atîta deosebire, că asta era de aur.

Ochii sfîntului erau mici, încercuiți în crețe; dintr-înșii se revărsa peste pămînt o nespusă bunătate, o verde primăvară. Pe unde se uita sfîntul, încolțea iarba, înmugureau pădurile".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se găsesc destule pasaje în nuvelele lui Pavel Dan care indică în ce grad înalt a asimilat scriitorul viziunea folclorică. Şi nu din colecţii de folclor, ci din traiul comun cu ţăranii, din cunoaşterea directă a substratului psihic şi a mentalităţii care generează folclorul. Pavel Dan n-a fost un folclorist, în sensul adevărat al cuvîntului. O culegere de folclor din satul său, făcută ca student, şi teza de licenţă *Balada populară*, din care a publicat cîteva capitole în reviste, au caracter de circumstanţă şi nu denotă aptitudini speciale de folclorist. Totuşi, cunoscînd folclorul la sursă, trăind oarecum în cercul lui magic, l-a prelucrat creator în unele din nuvelele sale. În această direcţie el a mers pe urmele lui I.Agîrbiceanu.

Interesul pentru folclor este exprimat de Pavel Dan în mod explicit într-un articol puţin cunoscut, publicat în „Unirea" (Blaj) din 5 noiembrie 1932, intitulat : *Preoţii şi folclorul.* Dacă mă refer la el este pentru că aduce o mărturie în plus despre gradul de preţuire a folclorului din partea scriitorului. În acest articol, Pavel Dan făcea apel la preoţi să adune folclorul ameninţat de invazia la sate a „cupletelor de mahala". Ei sînt cei mai indicaţi pentru aceasta—crede scriitorul — fiindcă, vieţuind împreună cu ţăranii, pot surprinde folclorul în desfăşurarea lui spontană, cerut de ritual şi datină, nu provocat la timp nepotrivit de colecţionarii ocazionali.

Preţuirea scriitorului pentru „comorile" folclorice se exprimă în fraze admirative :

„ Cîte sate ascunse în văgăunile munţilor nu păstrează comori de simţire veche românească pe care cercetătorul trimis anume pentru acest scop nu le poate descoperi, căci poporul se închide în faţa străinului, ca oricine. Doar comoara se descopere celui care nu o caută. Academia Română, în dorinţa-i de a aduna cît mai mult din aceste risipite comori ale satelor, a trimis oameni anume, la sate, cari să le adune. Dar ce au putut face aceşti străini pe care poporul îi credea adesea agenţi de percepţie?"

Ca şi pentru Slavici şi Agîrbiceanu, folclorul a însemnat pentru Pavel Dan o cale deschisă spre cunoaşterea sufletului ţărănesc, dar şi un model de artă a povestirii, de la care a plecat şi pe care a depăşit-o printr-o tehnică artistică majoră.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN DRAMATURGIA INEDITĂ A LUI GIB. I. MIHĂESCU

DEMETRO DRĂGOI

Gib. Mihăescu a fost un scriitor multilateral, izbutind, în timpul unei scurte existențe, curmată prematur de un destin ingrat, să abordeze cu îndrăzneală diverse genuri literare, realizînd în unele dintre ele opere de o reală valoare.

Cunoscut mai mult ca nuvelist și romancier, el a fost un slujitor permanent al teatrului, așa cum lasă să se întrevadă manuscrisele păstrate în arhiva familiei de la Drăgășani, cu scrisul mărunt și tremurat ce trădează sensibilitatea autorului.

Literele miniaturale sînt înghesuite într-un spațiu redus, succedîndu-se cu modestie și regularitate. Ca la toți oamenii sensibili și străini de ambiții vane, caracterele n-au acele înfloriturl mărețe, rotonde și ogive. Dacă Ion Ghica, spre exemplu, sigur pe originea lui princiară și situația lui materială semna și scria cu litere ample, cu fioriturl maiestuoase, la Gib. Mihăescu grafia poartă amprenta afectivității și conștiinciozității.

Un scris școlăresc, citeț, cu linii aplicate cu ezitare, totdeauna subțiindu-se spre sfîrșit, ca și cum un ultim și permanent examen de conștiință l-ar fi convins că totuși cele scrise sînt departe de a traduce complet fiorul creator al inspirației.

În timpul vieții scriitorul a publicat o singură piesă — *Pavilionul cu umbre* — reprezentată pentru prima oară în seara de 3 martie 1928 pe scena Teatrului Național din București, avînd în rolul principal pe Marioara Ventura și bucurîndu-se de un deosebit succes.

Cercetarea manuscriselor păstrate în arhiva familiei oferă multe lucruri noi, printre care cîteva piese de teatru, unele isprăvite, altele aflate în curs de elaborare : *Confrații*, *Criza în barou*, *Sfîrșitul* etc.

Dacă *Pavilionul cu umbre* și *Sfîrșitul* pot fi catalogate drept „drame psihologice", conflictul lor amintindu-ne talentul lui Gib. Mihăescu de evocator al unei lumi patronate de obsesii, comedia *Confrații* — păstrată într-un exemplar dactilografiat în arhiva familiei — ne relevă în creatorul *Donnei Alba* un fin observator al societății în care a trăit, înregistrînd aidoma unui seismograf meschinăriile și venalitatea unei lumi pe care a avut posibilitatea s-o cunoască bine.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 75–82, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acțiunea primelor două acte se petrece în sala avocaților de la Judecătoria ocolului XIX din București, iar în ultimele două acte în biroul lui Scarlat.

Comedia ne dezvăluie luptele de culise din mediul avocățesc, unde dorința de a avea cîți mai mulți clienți îi determină pe oamenii baroului să caute prin orice mijloace să-și discrediteze adversarii. Mușoiu — datorită reputației pe care și-a creat-o — are o clientelă din ce în ce mai bogată, în detrimentul lui Stroe Vîlceanu și Scarlat Veniamin. Veniamin, nepot de văr al doilea al lui Vîlceanu, deși crescut de acesta care și-a dat stăruința să scoată din el un om întreg, este un ingrat, necinstindu-i căminul, trăind cu doamna Caliopi, soția lui Vîlceanu. De fapt, nici Stroe nu este ușă de biserică, el întreținînd relații extraconjugale cu tînăra văduvă Micșunica.

Mușoiu, pentru a lovi și mai mult în reputația lui Stroe Vîlceanu, încearcă să-i seducă soția — „îngerul negru" — mărturisindu-i lui Gaspar, secretarul rivalului său:

„Mă, tu știi cît face asta să pui coarne celor mai mari dușmani ai tăi ..."

În acest scop încearcă să și-l facă aliat, complice, pe Gaspar, care avea locuința în aceeași casă cu familia Vîlceanu. Într-o sîmbătă seara, cînd Stroe trebuia să meargă la club și de acolo la Micșunica, iar Scarlat pleca la părinții lui ce aveau o moșie în preajma Piteștilor, în satul Bulumaci, Gaspar îl sfătuiește pe Mușoiu să vină să aibă o întrevedere cu doamna Caliopi, pretinzîndu-i pentru prima întîlnire suma de 5 000 lei.

În seara respectivă, după ce Scarlat închisese ferestrele și obloanele biroului său și ieșise să plece la tren, Gaspar intră în cameră și le deschide, pentru a putea să sară înăuntru Mușoiu. Dar în acest timp vine Stroe, la intrarea căruia ferestrele fac zgomot. Stupefiat, el aprinde lumina și-l surprinde pe Gaspar acolo, ceea ce-l va pune pe gînduri. Stroe îi oferă lui Gaspar 10 000 lei și îl previne că dacă-l va prinde pe bandit, suma se va dubla, iar în caz contrar, nu-i va lăsa decît 200 lei. Mirajul banului îl determină pe Gaspar să-l trădeze pe Mușoiu, care nici nu-i dă în întregime suma promisă, pretextînd că se va achita de obligațiile pecuniare cu ocazia întîlnirii proxime. În acea seară Gaspar trăiește o mare deziluzie, constatînd cu amărăciune că soția lui — Netty — avea relații extraconjugale cu Puiu, student la „Arte și meserii... ingineric".

Cînd Gaspar pîndea sosirea lui Mușoiu, la semnalul fluierăturilor lui Puiu, Netty escaladează fereastra și împreună cu amantul merge în livadă, unde în brațele adoratului îngînă o melodie sugestivă:

„Puișorul meu iubit
Pe bărbat l-am adormit
Adormit și-mbrobodit".

Deși Gaspar ar fi voit imediat să se răzbune pe soția infidelă, datorită conjuncturii în care se află, nu poate să-și îndeplinească intențiile. El va telefona la club lui Stroe, care vine și-l găsește pe Mușoiu în casă. În același timp vine și Scarlat, pretextînd că s-a întors de la Chitila avînd presimțirea că în casa lui Vîlceanu se întîmplă ceva grav; de fapt, el stătuse pînă acum în apartamentul doamnei Caliopi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lăsînd pe Mușoiu încadrat de Vîlceanu și de Veniamin, Gaspar, înarmat cu două pistoale, merge în livadă cu gîndul să-i ucidă pe concubini. Dar, surprinzător, ajuns în apropierea lor ezită să-și înfăptuiască planul, întrucît aude niște lucruri, pentru el necunoscute, pe care Netty i le destăinuia lui Puiu: tatăl ei, cîrciumarul Ciordelea, e pe moarte, iar ea, ca unică fiică, va moșteni o avere destul de rotundă, ce însumează „cîrciuma, 60 de pogoane, 8 de vie, cireada, lucrurile din casă și bani cîți o fi...".

Netty îi mărturisește lui Puiu că dorește să se despartă de Gaspar, om insensibil, lipsit de afecțiune. Pentru a nu pierde averea, Scarlat și Stroe îl consiliază pe Gaspar s-o ierte pe Netty, trăgînd cu buretele peste micile ei escapade, lucru pe care acesta îl va accepta din motive materiale.

Bănuind-o de infidelitate pe Caliopi, Stroe îi va propune să divorțeze. În urma ruperii legăturilor oficiale, Stroe se va căsători cu Micșunica, iar Caliopi cu Mușoiu, încîntat de zestrea viitoarei soții. Deși devenită soția lui Mușoiu, Caliopi va întreține în continuare relațiile cu Scarlat, la încurajarea tacită a fostului soț. Piesa se sfîrșește printr-o intervenție a lui Mușoiu, care conchide:

„După cel mai strașnic proces, confrații rămîn cei mai buni prieteni".

Comedia oferă informații despre diverse lucruri obișnuite în lumea oamenilor de la bară. Astfel Stroe, la un moment dat, îl sfătuiește pe Scarlat, discipolul său, să nu atace niciodată fondul unui proces imediat, ci să caute să amîne de cîteva ori procesul prin „incidente de amănunt":

„... și cînd ești de partea reclamantului nu trebuie uitat termenul... mai ales cînd onorariul se încasează cu ședința."

Cînd Stroe îi spune lui Mușoiu că ar trebui să părăsească judecătoria aceasta fără reputație și să meargă să pledeze la palat, acesta își mărturisește deschis scopurile, spunînd franc că nu va călca niciodată pe la palat întrucît „judecătorioara asta dă cîte-o moșie celui ce n-o trădează".

Veniamin e indignat de faptul că judecătoria în care pledează „a devenit spelunică ... ordinară..." El e conștient că multe incorectitudini în stabilirea de partea cui este dreptatea sînt generate de însăși structura codului penal. De aceea el va încerca să elaboreze o lucrare interesantă, deși nu o va termina niciodată: „Legea ca izvor de infracțiune".

Într-un dialog cu Stroe, Veniamin își mărturisește gîndurile sale destul de lăudabile:

„He, he, ca să distrugi pe Mușoii ăștia trebuie întîi dreasă legea, nene Stroe. Trebuie sparte zidurile tuturor cămăruțelor ălora ermetice și întunecoase, care o compun, ca să rămînă o sală unică, largă, luminată, cu tavanul în nori, să se vadă de la un capăt la altul și în toate părțile..." Stroe Vîlceanu, fire pragmatică, comentează cu scepticism asemenea afirmații:

„Mofturi, cine ar putea să facă o lege ca aia?
O tempora, o juventute!"

Piesa este impregnată cu multe scene pline de ironie, cum este cazul scenei a douăsprezecea din actul I, în care Stroe îi propune Micșunicăi să fugă împreună, iar ea îi răspunde destul de acid, mimînd compătimirea:

„Numai să nu obosești, iubitul meu... La vîrsta ta..." Cea mai savuroasă este scena a doua din actul trei, unde Stroe surprinde pe Caliopi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în cameră la Veniamin. La suspiciunile lui Stroe cu privire la relaţiile extraconjugale ale soţiei sale, Veniamin ripostează, simulînd onestitatea:

„Dar doamna Caliopi e o femeie pe care de atîţia ani m-am învăţat s-o respect, ca şi pe dumneata, şi mă doare acum cînd te aud aruncîndu-i astfel de vorbe..., mi se pare că s-a dărîmat un întreg sistem de gîndire, care s-a înălţat în mintea mea, înalt, zvelt, frumos, şi care acum se prăbuşeşte, apucîndu-mă sub dărîmături... Nu le pot suporta nene Stroe... sînt prea grele (Stroe pleacă la rîndu-i capul în jos). Aducîndu-i acestei femei desăvîrşite, pe care, da, o iubeam şi o iubesc (Stroe ridică ochii de oţel) ca pe o soră mai mare, ca pe un model de virtute (Stroe pleacă ochii)... şi de frumuseţe (Stroe îi ridică)... sufletească (Stroe îi coboară)... aducînd zic acestei femei imputarea că are conversaţii ascunse cu un individ, pe care în casa dumitale m-am învăţat, da, aci, m-am învăţat să-l urăsc. Dar adevărul stă însăşi pe buzele dumitale: cînd m-acuzi pe mine, cînd pe Muşoiu... ceea ce însemnează că amîndouă bănuielile sînt pure copilării... Iartă-mă că-ţi spun astfel..."

Această pledoarie a lui Veniamin ne dezvăluie în eroul lui Gib. Mihăescu un reprezentant al tipului latrans din familia lui Caţavencu.

Comedia *Confraţii* prin atmosfera ei ne aminteşte de piesa *Maestrul* (1925) a lui Mircea Ştefănescu, distanţîndu-se totuşi de aceasta prin concepţie şi finalitate. Dacă în piesa lui Mircea Ştefănescu este o doză mare de tristeţe menită să sublinieze „drama" intimă din familia unui mare avocat, evocarea aceluiaşi mediu de către Gib. Mihăescu este făcută cu scopul de a surprinde josnicia prezentă din plin în lumea oamenilor baroului.

Tot din mediul avocăţesc se inspiră şi piesa într-un act *Criza în barou*, a cărei acţiune se petrece în camera avocaţilor de la o judecătorie din provincie [1]. Protagoniştii sînt doi avocaţi — Manole şi Lică Popescu — care-şi dispută întîietatea în cîştigarea şi atragerea clienţilor. În timpul crizei, clientela devine din ce în ce mai mică, iar veniturile celor doi avocaţi cunosc o vertiginoasă scădere. Ei îşi aduc cu nostalgie aminte de vremurile cînd clientul venea „cu un pui de găină, cu ceva cîrnaţi, cu niscaiva ouă, ba la civile chiar cu un curcan, ori o damigeană de un deca".

Ei sînt indignaţi de faptul că în timpul crizei clienţii vin „de-a dreptul la judecătorie..., nici nu-ţi mai dau p-acasă". Ajunşi într-o perioadă cînd constată că nu prea mai au clientelă şi nici procese, cei doi avocaţi conchid să formeze un sindicat în cadrul căruia amîndoi să-şi împartă frăţeşte cîştigul zilnic.

Piesa *Sfîrşitul* este o dramatizare a nuvelei cu acelaşi titlu din volumul *Vedenia* [2]. Oferită spre reprezentare Teatrului Naţional din Bucureşti, ea a fost respinsă de comitetul de lectură, fiind astfel sortită uitării [3]. Din păcate, în arhiva familiei se păstrează numai primul act — dactilografiat — a cărui acţiune se petrece într-o grădină publică, în timpul unei

[1] Piesa se păstrează în arhiva familiei pe nişte foi dactilografiate, nemaiexistînd manuscrisul.

[2] De fapt, înainte de a apărea în volum, nuvela văzuse lumina tiparului, pentru prima dată, în revista „Gîndirea", IV, 1924, nr. 4, p. 97—108.

[3] Apud Şerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., anul II, 1935, nr. 12, p. 635.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

după amieze, unde Bîrnea îşi aşteaptă soţia pe o bancă, pentru a merge la tribunal ca să transcrie actul de despărţire în urma procesului de divorţ. În acest timp, pe bancă, lîngă Bîrnea, vine Prundeanu, prietenul său. Cînd Mada va trece prin grădina publică şi îi va vedea, răspunde la salutul lui Prundeanu şi se îndepărtează într-o birjă.

După plecarea Madei, soseşte Gogu Gorăscu, care-l întreabă pe Bîrnea dacă s-a terminat procesul de divorţ şi dacă acum Mada poate fi curtată.

Întristat, Bîrnea îi mărturiseşte că este liber s-o curteze pe Mada, dar îl avertizează că s-ar putea ca fosta lui soţie să-l respingă, neacceptînd un individ atît de meschin şi de poltron.

Actul păstrat se termină prin părăsirea lui Bîrnea de către Gorăscu, care îi trimite un sărut sărmanului soţ ros de gelozie, al cărui rîs îngheaţă privind cu ochii holbaţi în gol.

Întrucît textul se opreşte aici, vom încerca să reconstituim acţiunea piesei făcînd apel la nuvelă.

Într-o grădină publică Bîrnea, meditînd la ruperea relaţiilor matrimoniale dintre el şi Mada, urmăreşte „îndobitocit pe pietriş jocul umbrei dantelate, pe care alergau de colo pînă colo, în continuă adiere a sălciilor, pete micuţe de lumină, ca boabe de argint viu" [4].

Faţa sa trădează zbuciumul lui sufletesc, trăirea dramatică a despărţirii: „... Ochii lui mari şi copilăroşi păreau acum uscaţi şi scurşi, iar pleoapele pleoştite îi dau o înfăţişare de plîns" [5].

La cafenea, unde îl întîlneşte pe Gorăscu, încearcă să simuleze nepăsarea şi liniştea ce l-a cuprins în urma despărţirii de Mada, survenită cu două săptămîni în urmă:

> „De-ai putea vedea cît senin e în sufletul meu!... Sînt liber, liber, liber, scumpule! Numai de aste două săptămîni mi-a fost teamă; dar ele au trecut aşa de lin, aşa de alintător, ca un rîu potolit... Acum s-a terminat! Acum pot striga: liber, liber, liber!" [6]

Gorăscu, această „speţă de imbecil", „deşirătură osoasă şi fantomatică", cu „gură lipicioasă şi dinţi de ştiucă", cu „piele galbenă de pelagros", nu poate fi imaginat de Bîrnea în postură de amant sau soţ al Madei. Bîrnea îl preferă pe Prundeanu ca viitor soţ al Madei, dar nu ca amant, deoarece nu poate să-şi închipuie pe Mada „lăsîndu-se trecută ca oricare alta pe răbojul cuceririlor nenumărate ale unui zvînturatic" [7].

Bîrnea este atît de frămîntat de pierderea Madei, această fiinţă „cu dinţii aceia atît de albi", cu „buzele cărnoase de coral", cu „părul ce îi cădea în şuviţe negre şi creţe pe figura... de vrăjitoare", încît nopţi întregi nu poate să doarmă, gîndindu-se la clipele de fericire pe care le-a trăit cu Mada odinioară, comparînd acea stare de linişte conjugală cu situaţia ingrată în care se află, de locatar al unui hotel:

> „El nu adoarme pînă spre ziuă, căci în închipuirea lui aţîţată el vede corpul brun al Madei, în amurgit, confundîndu-se cu desenurile covorului de culoarea cafelei, aşternut pe uriaşul divan cu tăblie.

---

[4] Gib. I. Mihăescu, *La „Grandiflora"*, BPT, 1967, I, p. 132.
[5] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 131.
[6] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 134.
[7] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 142.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

El crapă uşor uşa şi intră cu fereală, căci acum este amantul. Şi mîngîierile lui aduc din nou pe pielea ei fiorul renăscut al senzaţiilor iarăşi cunoscute... E atît de delicios tabloul acesta, că pe Bîrnea îl podidesc lacrămile cînd zorile îi descoperă fără milă, spre păretele opus patului de hotel, a cărui somieră scîrţîitoare o chinuieşte de o noapte întreagă : o canapea jupuită, un dulap vopsit proaspăt în negru, un lavoar de metal cu lighean alb, o găleată de lături, o pată de ploşniţă strivită drept în mijlocul tapetului cojit" [8].

Sufletul lui Bîrnea este torturat de ideea despărţirii, de faptul că Mada, devenită liberă, poate fi curtată, încît îşi închipuie scena în care Gorăscu încearcă să-i vorbească Madei de „... credinţă..., iubire tăcută..., chin nesfărşit...", de pasiunea lui constantă şi nemărturisită, lucru ce o va determina pe Mada să accepte să fie condusă de Gorăscu acasă, iar acesta — ajuns în camera fericirii de odinioară a lui Bîrnea, de unde gelosul divorţat păstra cele mai frumoase amintiri — va beneficia de farmecul ei.

De fapt, toate aceste lucruri nu se petrec decît în imaginaţia lui Bîrnea, mărturie stînd notaţia discretă a autorului de la finele bucăţii :

„Se trezi cu totul tîrziu, într-una din despărţiturile uşii turnante de la hotel. Era ameţit, capul îl durea şi pricepu că foarte multă vreme se învîrtise pe loc, o dată cu micul compartiment al uşii învîrtitoare. Îl cuprinse atunci frica şi-o luă la goană pe scări în sus, urmărit de o groaznică stafie. În cuşca lui, portarul îşi făcu cruce" [9]. Aşa cum remarca Şerban Cioculescu, gelozia la Gib. Mihăescu nu este „un subiect observat din afară, cît o putere prin excelenţă obsesivă, o dată psihologică iniţială, pusă în acţiune după legile proprii de desfăşurare ale obsesiilor" [10]. În multe creaţii ale lui Gib. Mihăescu există o pendulare continuă între real şi imaginar, conflictul fiind de natură psihologică. De cele mai multe ori, în planul realităţii nu se întîmplă nimic, dar închipuirea eroilor împrumută unor lucruri insignifiante sau neîntîmplate proporţii extraordinare. Obsesiile personajelor sînt mai puternice decît realitatea, dar niciodată eroii lui Gib. Mihăescu nu găsesc în obsesii liniştea dorită, ci dimpotrivă, o nelinişte secretă.

Acesta este cazul eroului din nuvela şi drama cu acelaşi nume *Sfîrşitul*, deoarece sufletul lui Bîrnea este bîntuit de remuşcări, de reproşuri : deşi divorţat de Mada, ar dori să o aibă în preajma sa, ar dori ca ea să nu fie curtată de alţi bărbaţi, cu toate că oficial ea devenise liberă.

Printre manuscrisele lui Gib. Mihăescu se mai găseşte un fragment dintr-o piesă, aflată în prima fază de lucru, fapt denotat de multitudinea ştersăturilor şi corecturilor de pe circa douăzeci de pagini in folio, cîte s-au păstrat. Surprinzător, dar acest fragment de piesă nu are titlu. Pe o ciornă — răzleţită printre cele douăzeci de pagini — sînt menţionate personajele piesei : Gore Bondăreanu (pe ciornă iniţial era scris Bondaru, dar autorul a adăugat cu creionul sufixul „-eanu"), Mihnea Ravăn, Stamate Necşulea, Gogu Plavianu, Irina Plavianu (sora lui Gogu), Lola Bondăreanu (fiica lui Stamate Necşulea, devenită soţia lui Gore) şi Lina Bercea.

Acţiunea actului întîi — singurul păstrat, şi acesta incomplet — se desfăşoară în biroul avocatului Gore Bondăreanu. Bondăreanu, avocat de prestigiu,

[8] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 143.
[9] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 157.
[10] Şerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., II, 1935, nr. 12, p. 632.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi-a luat ca secretar pe licenţiatul în drept Ravăn, un om muncitor şi de viitor. Datorită insistenţelor soţiei sale, a mai angajat ca ajutor în cadrul biroului său pe avocatul Gogu Plavianu, care se dovedeşte un ingrat şi un neglijent. Este un ingrat, întrucît întreţine relaţii cu Lola Bondăreanu, soţia binefăcătorului său. Este un neglijent şi nepriceput în materie de proceduri penale, generînd prin incorectitudinea sa numai dificultăţi în bunul mers al proceselor conduse — de iure — de Gore Bondăreanu, pe care — de facto — le susţinea cu multă competenţă talentatul Mihnea Ravăn. Este cazul dosarului lui Pîrîianu, care dezbătea problema unui act de vînzare a unei moşii : Gogu Plavianu nu numai că uită să expedieze la timp citaţiile martorilor lui Pîrîianu, dar amestecă actul de vînzare în dosarul cu „Diverse", producînd panica lui Gore şi Ravăn, care credeau că actul fusese probabil sustras de adversari — Protopopeştii.

Lola, soţia lui Bondăreanu, se teme că Ravăn, prin calităţile şi prin pregătirea lui, va reuşi să se substituie integral patronului său, căruia îi va lua toată clientela, după ce-l va părăsi, avînd grijă însă să nu-l părăsească înainte de a-l ruina.

Toate acestea sînt simple bănuieli ale Lolei, în virtutea cărora încearcă pe orice cale să-l discrediteze pe Ravăn în ochii lui Gore, Necşulea, Irinei etc.

Ultima scenă păstrată din piesă lasă să se înţeleagă că Ravăn — contrar suspiciunilor Lolei — nu numai că nu-şi va lăsa patronul singur la ananghie, ruinat în urma jocului de cărţi, dar va căuta să pună o vorbă bună pe lîngă Gore Bondăreanu pentru ca Gogu Plavianu, rivalul său direct, să nu fie dat afară din biroul lui Gore şi lăsat pe drumuri. Ravăn, suflet nobil, va stărui ca Plavianu să fie menţinut pe mai departe în funcţia sa, crezînd că cu timpul lucrurile se vor schimba.

Deşi apare sporadic, cel mai interesant personaj este Stamate Necşulea, tatăl Lolei, descendent dintr-o familie aristocratică. El este conştient de forţa şi prestigiul social al noii clase, pentru care originea nobiliară nu mai contează, cînd îi spune fiicei sale :

> „Alături de soţul tău eşti ferită de ruină, copilă. Fii necontenit lîngă dînsul, ţine strîns bine braţul lui. El e un om mare, copila mea, şi eu îi sînt recunoscător că graţie lui un Necşulea, un urmaş al marelui vistiernic, n-a intrat de bună voie agent la percepţie (luîndu-i mîna). Graţie ţie, graţie frumuseţii tale (i-o sărută)" (actul I, scena a II-a).

Cînd Lola îl numeşte pe Ravăn „vechil" şi i se plînge lui Necşulea că soţul ei îl protejează prea mult pe acesta, nedîndu-şi silinţa să-l ridice pe Gogu Plavianu care are o origine nobilă, tatăl ei argumentează că Gogu este „mai tînăr decît Ravăn, mai curînd ieşit din şcoală...", conchizînd că, în definitiv, „în luptele de la bară... blazonul nu joacă mare rol" (actul I, scena a II-a).

Aserţiunea lui Stamate Necşulea scoate în evidenţă un lucru important, făcîndu-se ecou al sentimentelor autorului : un om este valoros sau lipsit de valoare în sine şi nu prin descendenţa sa, prin blazon.

Acest fragment pune în lumină — subliniind cu multă delicateţe — declinul inevitabil al aristocraţiei intrată în crepuscul, avînd multe puncte comune cu ultimul roman al lui Gib. Mihăescu — *Donna Alba* — care reţinea atenţia şi prin figurile de aristocraţi, reprezentanţii unei clase care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apunea : Georges Radu Şerban, prinţul Raoul, decăzutul Preda Buzescu, fratele celui pe care îl iubise Alba odinioară.

Dacă *Pavilionul cu umbre* şi *Sfîrşitul* ne duc cu gîndul la talentul lui Gib. Mihăescu, unic în felul lui, de evocator al instinctelor şi obsesiilor, vădit şi în epică, celelalte piese ale lui Gib. Mihăescu ne amintesc de o altă latură a scrisului său, cultivată cu predilecţie în romanul *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, unde ironia incisivă se conjugă cu nonşalanţa în nararea unor întîmplări mai mult sau mai puţin pitoreşti, făcînd loc şi tonului grav, atunci cînd împrejurările îl solicită.

Uneori piesele lui Gib. respiră un aer de tristeţe—cum este cazul dramei *Sfîrşitul* — alteori, ele abundă în scene pline de umor, integrate cu inteligenţă de autor în corpul piesei, ca în comedia *Confraţii*.

Trecînd peste anumite carenţe de ordin formal — a căror prezenţă era inevitabilă în cazul unor piese aflate în curs de elaborare sau finisate parţial — Gib. Mihăescu ni se relevă ca posesorul unor remarcabile virtualităţi de dramaturg, ce nu au putut fi fructificate total.

Moartea l-a smuls de timpuriu de la masa de lucru pe acest scriitor a cărui fiinţă emana un farmec şi un nimb de stranie poezie, nedîndu-i răgaz să-şi realizeze intenţiile sale beletristice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ETIC ŞI ESTETIC ÎN GÎNDIREA LUI TUDOR VIANU

VASILE MARIAN

Tudor Vianu examina fenomenul artei din perspectiva imperativului etic, socotit fundamental în creaţia culturală.

Afirmaţia va surprinde : Vianu trece în epocă drept un teoretician al autonomiei valorilor. E aceasta o contradicţie a gîndirii lui Tudor Vianu şi, se va vedea, o contradicţie plină de semnificaţii. Dar şi de dificultăţi. Pentru că mobilurile cele mai adînci ale operei nu sînt formulate sistematic niciodată. Principiile ultime rămîn în semiumbră, într-o zonă psihologică, iar aceasta scapă unui lector comod. De aceea, o cercetare adecvată a operei lui Tudor Vianu, operă teoretică, trebuie să se însoţească, paradox, cu o analiză stilistică.

Dincolo de enunţul logic va fi urmărit elementul subiectiv, afectiv. Trebuie procedat cu Vianu, cum Vianu însuşi a procedat cu prozatorii români. Împrejurarea va înlătura poate şi o altă prejudecată ce se referă permanent la Tudor Vianu : aceea despre olimpianismul gîndirii sale. Nimic olimpian în gîndirea lui Tudor Vianu. Pentru cititorul neprecipitat, opera lui se prezintă ca o devorantă dramă spirituală.

★

Dogmatismul lui Mihail Dragomirescu este pentru Vianu „o reacţie salutară, afirmaţia nevoii de siguranţă şi permanenţă, ca nişte condiţii elementare ale culturii, ameninţată, altfel, să se pulverizeze şi să amurgească" .

Iată o frază, care nu dezvăluie nimic olimpian, dimpotrivă, exprimă teama şi neliniştea.

Dogmatismul dragomirescian e înţeles de Vianu ca o teorie raţionalistă şi obiectivistă a culturii. Teoriile psihologiste din estetica vremii provoacă impacienţa lui Vianu în ceea ce priveşte soarta culturii.

Autorul *Esteticii* nu şi-a putut ascunde niciodată repulsia organică ce-o avea faţă de psihologismul axiologic. Atmosfera de relativism extrem, creată de teoriile empatiei, îl înspăimînta şi-i chema replica spontană, dură, nemascată. Aşa se face că în fragmentul reprodus condamnă psihologismul în numele imperativului moral al culturii, menită să-i creeze omului sentimentul permanenţei şi siguranţei.

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR. 1, P. 83–90, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cuvinte ca „amenințată", „să se pulverizeze", „să amurgească" sugerează acuta neliniște psihică.

Tot psihologismul e amendat, într-o formulare din finalul pateticei comunicări *Originea și valabilitatea valorilor*:

„Totul ne face însă a crede, că o vreme mai dispusă la integrare și armonie se va opri la adevărul mai larg, că deși fiecare individ sau fiecare grup omogen de indivizi, nu pot cuprinde valoarea decît din unghiul lor subiectiv, relația care apare atunci pe lume, interesează întreaga omenire"[1].

Propoziția amintește expres imperativul categoric kantian:

„Lucrează astfel, încît maxima voinței tale să poată oricînd sluji în același timp și de principiu al unei legiuiri universale". Ce e subiectiv, individual, e valabil numai dacă e apt să devină universal.

Printre teoreticienii valorilor, Vianu va fi unul dintre cei mai devotați acestui dicton moral kantian.

În contextul vremii, axiologia era sfîșiată în două curente: unul psihologist ce reducea valoarea la o trăire de moment, individuală, și alt curent, autonomist, sau obiectivist care afirma existența ei obiectivă, ideală, transcendentă subiectului, și independentă de el.

Tudor Vianu ocupă poziția de mijloc. Relativismul psihologist, s-a arătat, îl nemulțumea. Ar fi înclinat mai curînd spre obiectivismul de tip Hartmann sau Scheller, dar obiectivismul conducea la platonism și mai departe la misticism. Sentimentul divinității n-a fost niciodată prea puternic în sufletul lui Vianu. Universul, natura, îi apare mai degrabă absurdă, decît coordonată de un principiu unic. Rațiunea kantiană, practică, poate introduce ordine în lumea fenomenală, arbitrară. De-aici viziunea lui raționalistă asupra culturii, și, implicit, și asupra artei, viziune care nu l-a părăsit niciodată.

Aici e cheia gîndirii lui Tudor Vianu, și esteticianul însuși o mărturisește odată, cînd se ridică împotriva ideii că destinul uman, implacabil, trebuie acceptat fără rezerve:

„Noi socotim... mai degrabă, că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplativ și religios, nu a omului cu expresie vitală, căci acesta, orientîndu-se în chip firesc către fapte, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat, decît figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim și să-l adorăm"[2].

Natura deci este absurdă, manifestările ei — iraționale, agresive; raportul om-natură este mai curînd unul de beligeranță decît de coabitare.

Absența divinului din natură îl determină pe Vianu să pună în centrul lumii pe om. Spiritul uman resimte voința de acțiune, de replică, pornită dintr-un firesc instinct de conservare. Conștiința umană este deci activă; caracterul ei teleologic derivă din nevoia omului de a se impune în fața naturii arbitrare. Conștiința e chemată să creeze în jurul omului un mediu statornic de valori, care să-i inspire „sentimentul permanenței și siguranței". Conștiința activă întreprinde o acțiune morală, în raport cu indiferența etică a naturii. Undeva, Tudor Vianu o afirmă direct: „Voința noastră se găsește totdeauna în corelație cu ideea mobilității și absurdității morale a realului".

---

[1] T. Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, București, 1942. p. 165

[2] T. Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tudor Vianu e aici pe urmele umanismului. Cum nu adoptă ideea filozofiei creştine, despre binele suprem ce i se rezervă omului în altă lume, Vianu caută fericirea omului în planul terestru. Faţă de creştinism, Vianu pare alteori un stoic. Nu e însă nici stoic, pentru că admite fericirea, „patologică".

Intervine în discuţie existenţa simţurilor, şi Vianu e nevoit să recunoască psihologismului partea sa de adevăr, în filozofia valorilor. Într-adevăr, valorile au la origine impulsuri şi dorinţe instinctuale, care se cer satisfăcute. Valorile par a fi integral subiective. Deci iraţionale şi relative. Vianu constată însă că agresivitatea instinctului nu e mai puţin absurdă decît agresivitatea naturii. Sîntem în preajma celui de-al doilea război mondial, care era însoţit de o criză şi o contestare a valorilor culturii, fără precedent în istorie. Autorul *Introducerii în teoria valorilor* e somat să-şi precizeze măsura psihologismului, şi o va face de multe ori şi cu insistenţă.

Nu orice dorinţă individuală generează valori, ci numai aceea care e aptă să fie generalizată. Astfel raţionalul apare ca un sistem superior de control în activitatea culturală a conştiinţei. Individualul pur, necontrolat şi neîncorporat raţionalului, e imoral şi exclus dintre factorii ce participă la cultură. Absurdul instinctual ca şi absurdul cosmic iată două cauze egal de imorale, care-l conduc pe Vianu la principiul că generatoare de valori e numai conştiinţa raţională. „Raţiunea pură este în sine practică şi dă (omului) o lege universală pe care noi o numim legea morală". Aşa sună o altă maximă din *Critica raţiunii practice*, care trebuie să-i fi fost intimă lui Tudor Vianu.

Iată, pentru ce am considerat viziunea lui Vianu asupra culturii şi artei, ca o viziune colorată etic. Raţionalul e sinonim la el cu moralul. Cum gîndirea lui Tudor Vianu nu alunecă niciodată integral din graniţele raţionalismului, putem spune că Vianu priveşte lumea valorilor culturale prin prisma valorii etice.

★

Cum se repercutează viziunea raţionalistă, moralistă a lui Tudor Vianu, în activitatea sa pe tărîmul esteticii?

Estetica sa vine în contradicţie cu fenomenul artistic modern.

Odată cu mişcarea romantică, arta a apucat pe drumul divorţului cu viziunea clasică raţionalistă. Ruptura s-a adîncit mereu, şi în momentul avangardist atinge punctul maxim al evoluţiei ei. Orice urmă de concept în artă provoacă unui Tristan Tzara strigăte de revoltă isterică.

Gîndirea estetică a lui Tudor Vianu se desfăşoară concomitent cu fenomenul modernist din artă, şi nu în necunoştinţă de el. Atacul deslănţuit al moderniştilor împotriva raţionalului în artă îi provoacă o stare de nelinişte. Esteticianul, care priveşte opera ca produs, ca activitate raţională, se simte ameninţat. Adversarii săi, psihologişti, jubilează, relativismul în forma lui cea mai acută, impresionismul, cunoaşte o mare audienţă şi devine o modă. Vianu face concesii după concesii esteticii moderniste, dar nu renunţă niciodată definitiv la ideea raţionalului în artă. Uneori intră în panică, pare să arunce armele, zăreşte o lumină de clasicism la Paul Valéry şi renaşte ca păsarea Phoenix, exclamînd: „interesant!" Paul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Valéry „regăseşte vechea noţiune a perfecţiunii căzută aproape în desuetudine de la Kant încoa" [3].

Pretutindeni, Vianu întreprinde eforturi disperate pentru a menţine „conceptul", „ideea", „perfecţiunea" printre determinările frumosului artistic.

În 1932—1933, ţine un curs întreg „spre a dovedi cîte elemente logice, prin urmare de atitudine controlată şi disciplinată, conştientă de sine, intră în munca artistului şi pe de altă parte, în ce chip este posibil, ba chiar devine mai adîncă, o contemplaţie care se susţine prin cunoaştere"[4].

Concluzia a fost că Vianu n-ar înţelege esenţa artei moderne. Tudor Vianu în realitate nu era nereceptiv la nou. Mai adevărat ar fi că estetica sa decurge dintr-o concepţie a culturii, raţionalistă şi etică. Parţial, fenomenul modernist intră în conflict cu teoria lui Vianu. Iată, în acest sens un exemplu de inadecvare :

„Dar impertinenţa noastră — se confesează Tristan Tzara — mergea poate mai departe. Noi proclamam dezgustul nostru, făceam din spontaneitate regulă de viaţă, nu vroiam deosebire între viaţă şi poezie".

Şi mai departe :

„Astfel am ajuns să luăm drept obiect al atacurilor noastre însăşi baza societăţii : limbajul, ca agent de comunicare între indivizi şi logica, adică cimentul. Aici era urmarea concepţiilor noastre despre spontaneitate, al acestui principiu că „gîndirea se face în gură", care ne aducea să respingem că logica ar avea întîietate asupra fenomenelor vieţii" [5].

A face „din spontaneitate regulă de viaţă", înseamnă a concepe viaţa socială după principiile artei suprarealiste, adică antiraţională. Ori viaţa omului şi societatea stau sub semnul raţiunii. A înlocui aici raţiunea cu spontaneitatea, înseamnă a nega şi omul şi societatea.

Faţă cu o asemenea tendinţă, Tudor Vianu se aşează firesc, în opoziţie. Pentru un raţionalist, invazia esteticii moderniste, iraţionaliste pe teritoriul altor valori, nu putea să arate decît barbară.

De aceea *Estetica* lui Vianu trebuie privită ca o dramă, ca o luptă, din care iese cu partea sa de victorie.

★

Dar să asistăm la spectacolul concret al confruntării lui Vianu cu fenomenul contemporan :

„Dacă ni se mai întîmplă deci, să deschidem o carte, scrie Vianu, o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieţii trăite. Realitatea a degradat ficţiunea artei, şi un semn al acestei transformări este şi interesul cu care publicul contemporan salută producerea intimităţii scriitorilor ca şi înclinaţia acestora de a şi-o mărturisi".

Tonul expresiei e trist, autorul pare deconcertat. În fraza următoare, însă, reînvie, devine patetic :

„Dar dacă arta are nu numai rolul de a oglindi viaţa dar şi pe acela de a o depăşi, de a ne elibera de rigorile şi constrîngerile ei, este limpede, atunci, că bogăţia vitalului trebuie să se topească din nou în perfecţiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă şi omenirea să se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte".

[3] Tudor Vianu, *Studii de filozofie şi estetică*, Bucureşti, 1939, p. 93.
[4] T. Vianu, *Curs de teoria valorii estetice*, 1932—1933, p. 314.
[5] Tristan Tzara, *Suprarealismul şi epoca de după război*, 1947, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vianu înclină să admită „bogăţia vitalului", elementul subiectiv, individual, promovat de poezia modernă, dacă acesta la rîndul său acceptă să se încadreze în perfecţiunea formei artistice. Dar arta ca formă perfectă e cea clasică, pe care evoluţia poeziei de la romantism încoa, a negat-o necontenit. Pentru Vianu, însă, aceea este arta adevărată, şi la ea cere să se revină.

Altundeva, Vianu spune, şi cuvintele lui sună ca un poem trist:

„Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil, şi neîntrupat, devine mai important decît acel obiectiv, stabil şi cristalizat" (Victorie totală a psihologismului şi impresionismului!)

„Se înţelege că, în asemenea condiţii, ideea de perfecţiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecţiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea operei preferată de artistul modern, care se aventurează mai degrabă către ceea ce este imperfect pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale" [6].

Dar Vianu, aici dezarmat şi consolat, păstrează undeva o armă secretă pe care o scoate la lumină, în finalul discuţiei, hotărît să dea lovitura de graţie: e vorba de cercetările „mai noi", germane, apoi de un Sourriau, Laló şi de Paul Valéry, autorul unei recente teorii a perfecţiunii în poezie.

Şi Vianu revine liniştit în fortăreaţa sa şi-şi repetă, senin, o teză foarte contestată din *Estetica*:

„Astfel de mărturii ne vorbesc de o nouă voinţă de a înfrăţi munca cu arta, în comunicarea aceluiaşi elan constructiv al timpului nostru"...

Şi totuşi, modernismul a distrus definitiv ideea perfecţiunii în artă.

Încolţit astfel, Tudor Vianu îşi caută salvarea în fenomenalogie. Aici, întîlneşte, într-adevăr, un ajutor moral de nepreţuit, în ideea că structurile artistice sînt obiective. Estetica fenomenalogică opune subiectivismului psihologist, extrema obiectivităţii absolute a valorilor. De aceea Vianu nu e mulţumit nici de fenomenalogie şi nu ezită s-o amendeze, de data asta, din tabăra psihologistă. El, totuşi, nu exclude subiectul din procesul creaţiei artistice, ba îi acordă un rol activ. Doar că Vianu admite subiectul numai cînd se lasă controlat raţional. Aşa ajunge să concilieze psihologismul cu fenomenologia, rezultînd o sinteză în care valorile sînt subiective şi obiective în egală măsură.

Încă un exemplu, şi ultimul: în *Fragmente moderne*, încă din 1925, Vianu constată cu supunere, că obiecţiile împotriva unei estetici ca aceea pe care o plănuia, şi pe care o va tipări peste 10 ani, sînt mereu mai multe, şi, fatal, cei care o contestă mai tare sînt artiştii; experienţa pe care o au scrie Vianu, „despre faptele artei," le dovedeşte că felul de producere a operei, subita ei degajare din straturile active ale subconştientului, pasiunea exclusivă pe care o inspiră şi împrejurarea că nici o metodă nu poate înlocui neantul predispoziţiei creatoare, totul le dovedeşte că raza minţii omeneşti nu poate străbate cu vreun folos în acest complex de taine şi minuni" [7].

---

[6] T. Vianu, *Studii de filosofie şi estetică*, Ed. „Casa şcoalelor, Bucureşti, 1939, p. 92.
[7] T. Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. „Cultura Naţională", 1925, p. 145.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi Vianu, în continuare, înclină să accepte suprimarea esteticii absolutiste, în favoarea mai multor estetici ireconciliabile. Dar, apoi revine brusc şi cam neargumentat la ale sale şi afirmă că „deşi stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebuinţează un limbagiu unitar de forme. Ceea ce variază de la o cultură la alta şi de la un individ la altul nu sunt nici elementele de care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei". Admite istorismul şi individualismul, dar ultimele lor limite să fie totuşi raţionale, să fie „un limbagiu *unitar* de forme".

Uneori Vianu se simte obosit. Atunci renunţă la o parte din pretenţiile esteticii sale. Cedează ideii că arta nu poate fi definită. Rămîne numai cu intenţia de a o explica, pe cît e posibil, raţional.

„Prezenţa iraţionalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultimă instanţă, nu trebuie să împiedice a-l reduce cît putem". Şi mai departe, în acelaşi spirit fenomenologic care se mulţumeşte cu puţin : „Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii [8].

Dar Vianu, clasicul, renaşte în ultimă instanţă, în *Postume*, învigorat, probabil, de condiţiile nou create artei după război, cînd, prin estetica marxistă, ideea, conceptul, forma, sînt repuse în drepturile lor.

★

Din materialul expus pot urma cîteva deducţii :

Tudor Vianu scrutează fenomenul artistic de la nivelul unei filozofii a culturii. Filozofia sa e fundamental raţionalistă. Raţionalismul lui Vianu se deosebeşte însă de raţionalismul cartesian pe care de altfel, undeva, îl combate. El nu priveşte, precum Descartes, natura ca un tot armonic, perfect, raţional. Pentru Vianu natura nu e raţională, e absurdă. Raţional e numai spiritul uman. Dar raţiunea umană e activă, e creatoare şi activismul ei provine din confruntarea cu absurdul naturii, căruia trebuie să i se opună. Din acţiunea spiritului uman, dominat raţional, rezultă cultura, definită, în această ordine a raţionamentelor, ca un mediu de opere, de valori, care-i asigură omului securitatea şi permanenţa, ferindu-l de absurdul şi de agresivităţile naturii. Natura iraţională e considerată imorală.

Sensul raţionalului în gîndirea lui Vianu nu se opreşte însă aici. Mediul axiologic îl fereşte pe om nu numai de absurdul cosmic, dar şi de absurdul ascuns în omul însuşi. Ce trebuie corectat în om e latura iraţională a fiinţei sale : partea instinctuală, subliminală. „Enormitatea şi anarhia dorinţelor primitive, acele pentru care nu există nici frîu nici lege, este o consecinţă a condiţiei de singurătate a omului puţin civilizat"... spune Vianu. „Condiţia aceasta este mult remediată pentru omul civilizaţiei, care simte la fiecare pas cum un alt om i-a ieşit în întîmpinare, i-a preîntîmpinat sau i-a satisfăcut o dorinţă, ba chiar i-a creat-o, îmbogăţindu-i astfel cuprinsul vieţii lui, dar în acelaşi timp, limitînd-o şi disciplinînd-o" [9].

[8] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 11.
[9] T. Vianu, *Postume*, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În consecinţa acestei viziuni, Vianu intră în conflict cu două teorii axiologice opuse :

Întîi cu psihologismul care în fapt anula valorile, pentru că le reducea la dispoziţiile subiective, individuale. Vianu se opune, apoi, absolutismului axiologic, de tip fenomenologic ; aici îl nemulţumea postularea valorilor ca esenţe, categorii obiective, transcendente lucrurilor şi cu atît mai mult subiectului uman. Nu-l convingea, deci, misticismul valorilor, ca de altfel misticismul în genere. Rezultă ceea ce s-a numit eclectismul său : de la fenomenologie Vianu păstrează ideea obiectivităţii valorilor. Obiectivitatea însă nu este exterioară omului, ci consistă în chiar spiritul său : în spiritul raţional, logic. Deci, pentru Vianu obiectivitatea este egală cu generalitatea. De la psihologişti, Vianu reţine originalitatea valorilor. Deşi sînt categorii ideale, valorile se manifestă concret în forme originale ; au un caracter istoric şi chiar individual. Dar individualul nu exclude generalitatea. Individualul e valabil numai dacă, în spirit kantian, poate fi generalizat, sau cum spune Vianu, dacă interesează toată umanitatea ; individualul pur, tot kantian, se opune raţionalului şi e privit ca imoral.

Cu o asemenea filozofie se apropie Vianu de artă şi comite, estatice anacronismele de care s-a vorbit. Dar obstinaţia cu care susţine elementul raţional în artă trezeşte suspiciune.

Tudor Vianu, se ştie, nu era nereceptiv la nou, ba odată, afirmă că esteticianul trebuie să privească valoarea estetică ideală pornind de la o întrupare concretă a ei, şi anume, de la fenomenul artistic contemporan. Totuşi, arta ca lucrare absolut individuală, total anticonceptuală, ca suprarealitate, i se părea, desigur, nefirească. Aşa s-a întîmplat, probabil, că în *Estetica* lui, nume ca Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, nu sînt citate niciodată. Moderniştii alungaseră ultimele resturi de logică, de perfecţiune, de raţional din artă. Ori pentru Vianu, operele culturii introduceau în haosul cosmic tocmai elementul ordinii şi al perfecţiunii, iar cea mai perfectă era opera de artă — model, în acest sens, pentru toate creaţiile de alt tip. Opera (ideea revine în *Postume* !) creează, prin perfecţiune, un mediu moral, ce se opune „imoralităţii realului".

E clar, deci, că arta modernă îi apărea deficitară sub raportul etic, esenţial în cultură.

★

Dintr-un unghi de concepere a valorilor, strict ireductibilist, s-ar conchide că Vianu abordează inadecvat fenomenul artistic, prin prisma unei concepţii general-culturale ; încalcă, astfel, legile interne ale vieţii artistice, principiul autonomiei valorilor, recunoscut, de el însuşi, în atîtea ocazii, în consecinţă, estetica lui ar fi inevitabil anacronică, fapt ce le apare multora, azi, de necontestat.

O întrebare se mai cere formulată, pentru a rotunji problematica prezentei demonstraţii. Astăzi, la noi, ideea de autonomie a artei a devenit atît de populară, încît nimeni nu se mai îndoieşte de valabilitatea ei. Totuşi, atenţi să nu se întîmple o elementară imixtiune eterogenă în domeniul artei, uităm cu totul că se petrece, adesea, o agresiune, nu tocmai firească, a esteticului pe teritoriul altor valori.

Iată Tristan Tzara propune, călăuzit de principiile estetice ale suprarealismului, o formulă stranie de viaţă socială.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Din parte-mi, văd sinteza într-un nou umanism — care se desenează la orizontul literaturii franceze. Un umanism care ia pe om drept centrul tuturor activităţilor sale, al activităţilor care-i sînt hărăzite să-i slujească. El va trebui să afirme superioritatea de rang a omului asupra oricărei alte noţiuni abstracte, al cărei conţinut nu ar fi uman".

S-ar părea că nimic nu e surprinzător. Şi vechiul umanism propunea pe om în „centrul preocupărilor". Dar omul, în concepţia suprarealistă, este individul în afară de lege, de concept, de morală, omul ca existenţă concretă, recte instinctuală; omul a cărui „gîndire se face în gură !"

Cine-şi poate imagina un umanism fără divinitate, dar şi fără morală, fără urmă de raţiune ? Cine-şi poate închipui binele uman în confundarea cu neantul ?

Formulate aceste întrebări, estetica lui T. Vianu nu ne mai apare inactuală. Procesul etic pe care-l face Vianu artei moderne este de fapt procesul întregii culturi moderne. Astăzi, tot mai multe voci se ridică împotriva unui fenomen de disoluţie, pe care spiritul european îl creează prin evoluţia sa din ultimele două veacuri. Un fenomen de fragmentare şi pulverizare a facultăţilor sufleteşti, în detrimentul unităţii şi armoniei spirituale, prezente în alte epoci de cultură.

Există păreri care explică acest fenomen de dizolvare ca o consecinţă a procesului bisecular de autonomizare a valorilor culturale, proces ce se justifică teoretic în filozofia lui Immanuel Kant.

Într-adevăr, Kant stă la originea concepţiei care eliberează valorile culturii de sub dominaţia autocrată a religiei şi le oferă spaţiu de acţiune în care să se dezvolte independent şi să se constituie monadic.

Dar cu aceasta, integritatea sufletului uman a fost afectată şi problema se pune azi — n-o fi oare prea tîrziu ? — de a o reinstaura.

Elaborările gîndirii contemporane converg mereu mai mult înspre concluzia că procesul de antonamizare a valorilor trebuie oprit şi cultura trebuie îndrumată pe căi ce presupun în viitor un scop superior unic. Contradicţiile şi viciile epocii noastre precum şi experienţa epocilor trecute, recheamă în prim-planul culturii imperativul moral.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PETER WEISS ŞI TEATRUL DOCUMENTAR

KLAUS HAMMER

De cîţiva ani o nouă orientare determină viaţa teatrală progresistă în Europa apuseană : teatrul documentar. Această orientare s-a format la un moment cînd moda teatrului absurd se apropia de sfîrşitul ei. Renunţării complete la realitate i se opunea realitatea documentară, fanteziei pure, fidelitatea istorică, renunţării la angajament, angajamentul. În afară de teatrul epic al lui Brecht, care şi-a cîştigat o valabilitate mondială, această direcţie este singura în teatrul european postbelic care a fost deschisă de autori de limbă germană.

Printre cei mai importanţi exponenţi ai ei se numără Peter Weiss, stabilit în Suedia, unde emigrase în timpul Germaniei naziste [*Die Ermittlung* (Investigaţia), *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (Cîntec despre momîia lusitană), *Viet-Nam-Diskurs* (Discurs despre Vietnam)] şi Rolf Hochhuth [*Der Stellvertreter* (Locţiitorul), *Die Soldaten* (Soldaţii), *Die Arbeitgeber* (Patronii)] şi Heinar Kipphardt [*In Sachen Robert J. Oppenheimer* (În cazul Robert J. Oppenheimer), *Joel Brand*]. Această direcţie dramatică se dezvolta şi în alte cîteva ţări apusene ; astfel parvenea din Franţa piesa lui Aimé Césaire, *În Congo*, din Anglia *Macbird*, de Barbara Garson, *Vietrock*, de Megan Terry, din Italia *Douăsutedemii şi unul*, de Salvato Capelli ş.a.

Teatrul documentar a adus din nou marei teme politice însemnătate şi public şi a contribuit în mod substanţial la activarea socială a teatrului vesteuropean. Oricît de diferită ar fi intenţia politică, calitatea şi modurile de punere în scenă, comună este acestor piese prezentarea documentară a unor mari evenimente istorice ale prezentului şi ale trecutului recent. Piesa documentară vrea să fie înţeleasă în primul rînd ca un „raport scenic", ca un document de epocă strict şi cuprinzător. „Libertăţile autorului" constau în „alegerea, în aranjarea, în formularea materialului", arată Heinar Kipphardt. La aceasta se adaugă în unele piese întîmplări imaginate, pentru o mai bună desfăşurare a materialului, în altele şi subiectul este alcătuit pe motive istorice. În schimb, Peter Weiss renunţă categoric la acţiune, lăsînd să vorbească numai materialul. Pentru dramaturgul elveţian Friedrich Dürrenmatt, arta actu-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 91–98, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ală poate pătrunde numai pînă la victime, fără a atinge pe adevăraţii potentaţi. În timpul nostru, conexiunile sociale au devenit atît de complicate, de neclare şi de opace, încît nu se mai poate da un răspuns în problema vinei individuale. Totul a devenit anonim, impalpabil. „Nu Creon însuşi, ci secretarii lui Creon rezolvă Cazul Antigonei", scrie Dürrenmatt în *Probleme de teatru.* Dramaturgul secolului nostru nu-l mai poate lua din această cauză pe Creon drept ţinta atacurilor sale. Constatarea resemnată a lui Dürrenmatt, după care conexiunile sociale sînt opace, este în acelaşi timp legată de recunoaşterea că astăzi în dramă nu este vorba numai de a arăta vina lui Creon, ci şi sistemul care a generat această vină.

Reprezentanţii teatrului documentar, înainte de toate Peter Weiss, fac în schimb cu piesele lor dovada că este întru totul posibil de a pătrunde în desemnarea responsabilităţii pînă la adevăraţii „potentaţi". În *Locţiitorul* de Hochhuth, în marea controversă cu papa, părintele Riccardo îl confrunta pe locţiitorul lui Cristos cu răspunderea ce o are. Încercarea lui Riccardo de a-l îndemna pe papă la protest împotriva lui Hitler este însă şi mai lipsită de perspectivă decît revendicarea libertăţii de gîndire pe care marchizul de Posa o adresează lui Filip al II-lea în *Don Carlos*, de Schiller. Pătrunderea lui Hochhuth pînă la cauzele sociale obiective ale incapacităţii Vaticanului de a reacţiona faţă de fascism conferă de fapt acestei piese o mare profunzime de gîndire. În acelaşi timp însă autorul nu a putut transforma aceste momente în centre de rotaţie dramatice ale construcţiei sale de acţiuni şi figuri. Punctul de plecare idealist-moralist al piesei a adus cu sine şi o formă dramatică în care momentele sociale obiective importante rămîn totuşi limitate în efectele lor. Dacă drama lui Hochhuth rămîne fără îndoială îndatorată construcţiei dramatice şi personajelor lui Schiller, Weiss adoptă punctul de vedere potrivit căruia dramaturgul modern trebuie să se lase confruntat cu întregul arsenal dramaturgic ramificat, spre a-şi alege după plac din multitudinea tehnicilor şi stilurilor. Astfel Weiss a încercat concomitent în opera sa dramatică mai multe modalităţi şi mijloace de reprezentare.

În piesa *Urmărirea şi asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de grupa de teatru a ospiciului din Charenton sub îndrumarea domnului de Sade*, Weiss a adus în scenă unul din acele materiale imense — semnificative pentru noi toţi şi care ne privesc pe toţi — ridicate de istorie, într-o formă care îi exprimă complexitatea şi, în acelaşi timp, *spune ceva* oamenilor şi prin latura sa teatrală. În *Marat*, Weiss îşi propunea să redescopere noi forme teatrale, să folosească complet şi multilateral mijloacele şi mişcarea scenică, gesturile, dansul, corurile, pantomima. Drama *Marat* trădează o elaborare extrem de dibace a materialului, cu mijloace stilistice diametral opuse celor documentare. Weiss a aplicat conştient în drama *Marat* modul demonstrativ de interpretare. Tema piesei nu este alta decît raportul individului faţă de răsturnarea socială, deci o problemă de epocă şi totodată general-umană, cu importanţă crescîndă. Pentru susţinerea poziţiilor extreme ale individualismului neîngrădit, pe de o parte, şi ale identificării individului cu interesele maselor revoluţionare pînă la dăruirea de sine, pe de alta, sînt aduşi pe scenă reprezentanţi ai acestor poziţii în istorie : marchizul de Sade şi Marat. Dar ei, actori pe scena mondială, nu sînt pur şi simplu reînsufleţiţi de autor pentru reconstituirea raportu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rilor istorice; ei reprezintă mai mult aceste personaje într-un *joc* organizat pentru pacienţii unui ospiciu la care Sade, chipurile ca „supravieţuitor" al istoriei, preia rolul regizorului. Acest „joc în joc" procură autorului libertate faţă de material, îi oferă posibilitatea să *înstrăineze* problema centrală în chip multilateral şi anume în „maniera jocului".

Weiss nu se foloseşte de construcţia unitară a figurilor din drama tradiţională, ca Hochhuth, ci de principiul montajului. Figura lui Marat devine abia prin multiple refracţii în înnodarea şi întrepătrunderea diferitelor planuri, o personalitate diferenţiată. În punctul de intersecţie a patru planuri de joc se arată măreţia şi limitele lui Marat, care se sacrifică pentru oamenii simpli, dar nu poate rezolva încă problema socială a revoluţiei. În primul rînd Marat nu este simplu *Marat*, ci personaj al unei piese concepute de marchizul de Sade, pe care o pun în scenă pacienţii ospiciului de la Charenton, în mare parte deţinuţi politici. Al doilea plan se realizează cînd marchizul de Sade intervine ca regizor în acţiune. Deşi stă în afara jocului, el alternează tot mai puternic ca antipod spiritual al lui Marat şi este prins cu acesta într-un mare dialog privind concepţia asupra lumii. În timp ce Marat este de la început înstrăinat, intrînd în joc ca personaj de piesă, înstrăinarea celuilalt se realizează prin faptul că intră treptat, ca o persoană reală şi nu ca personaj de teatru, în dialogul operei prezentate. Al treilea plan este creat de Weiss prin figura directorului ospiciului, Coulmier (spectator, şi în unele secvenţe „protestatar") şi a familiei sale. Această refracţie elucidează planul temporal din 1808, perioada guvernării napoleoniene, în care idealurile revoluţiei franceze, despre care doar se aduce vorba în piesa sa prin intermediul lui de Sade, sînt de mult trădate. Al patrulea plan, în fine, se realizează prin faptul că marea dezbatere între Marat şi de Sade privind concepţia asupra lumii este întreruptă şi comentată în permanenţă de cor şi solişti. Crainicul se adresează direct publicului, elucidînd şi mijlocind.

Piesa *Marat* are nevoie de „a patra dimensiune", timpul, într-o formă nouă. Weiss lucrează cu mai multe refracţii ale timpului. El întrerupe mereu şi „timpul în timp". Aceasta mijloceşte spectatorului o cu totul nouă pătrundere a materialului, conexiuni între temele trecutului şi prezentului, aşa încît se întrevede o anume unitate a istoriei. „Din perspectiva de azi" — scrie Weiss — putem controla mereu, putem reconsidera mereu istoria, trecutul".

Din tripla răsfrîngere a timpului — a anului 1808, în care se joacă piesa; a anului 1793, ale cărui evenimente sînt „jucate"; a prezentului în care este realizat „jocul dublu" — Weiss scoate totdeauna referinţe de actualitate. În tezele lui Marat se revelează întotdeauna convingerea autorului în necesitatea răsturnărilor sociale. El apelează la cei oprimaţi ca să se salveze cu forţe proprii din mocirlă. El distruge iluzia armoniei între clase, a „societăţii de bunăstare", socialmente mulţumită, a basmului despre „partenerii sociali". El relevă cum sfîrşesc în mod invariabil susţinătorii celui de-al „treilea drum": prin trădarea revoluţiei sociale.

Piesa *Marat* ridică problema conflictului între individ şi societate, care va frămînta desigur, încă şi pe oamenii anului 3000. Heinar Kipphardt ridică în piesa sa *În cazul Robert J.Oppenheimer* o problemă care ne interesează pe toţi, astăzi, deoarece fiecare ştie că este ameninţat într-o formă oarecare de bomba la care a colaborat acest fizician american.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În fond, este vorba de montarea și întrepătrunderea permanentă a trei timpi — trecut, prezent și viitor. Deoarece în epoca noastră conștiința istorică a oamenilor devine tot mai puternică, dramaturgul poate deschide, o dată cu simplificări considerabile, orizonturi noi.

Cînd se vorbește despre posibilitățile realiste ale unor astfel de piese, nu trebuie cercetată numai întinderea tematicii, referințele de actualitate ale istoricului, ci și cît de mult reușește să epuizeze atitudinea ideologică a autorului, poziția și țelul său, posibilitățile materialului și adevărul istoric ascuns în acesta.

Astfel, jocul pe diferite planuri nu este o „soluție-patent". Fiindcă mulți autori nu întrevăd realitatea, dizolvă forma sau împing zugrăvirea realității în reflectare și pe planul „memorial", psihologic. Aceasta — în cazul unei concepții limitate a autorului — ascunde pericolul eliminării conflictelor, respectiv a definirii sociale inexacte a partenerilor de conflict. Aici sînt situate limitele în reprezentarea realității, astfel similitudinea relativă a reacțiunii și revoluției în textul *Marat* sau excluderea—necesară — a pozițiilor contrare, prin documentare, la Kipphardt. Ceea ce aduce Berthold Brecht din „planul mondial" prin scena sa de carnaval din *Galilei* se economisește aici prin limitarea — ca sens expus și cu posibilitate de orientare — la partea burghezo-reacționară, dar și burghezo-liberală și democratică a societății.

În piesa următoare, *Investigația* (1965), Weiss a abordat o formă cu totul nouă : aceea a documentării pure, a „teatrului epic" pur, epic în sens de *raport*, în sensul formei străbune a tragediei clasice.

Spre deosebire de *Marat*, aici nu întîlnim de loc sau aproape de loc mișcare pe scenă ; spațiul este de fapt static, compus din grupuri mari statice : cor, contracor, soliști. Nu există nimic ce ar da regizorului posibilitatea să introducă mijloace teatrale. Această piesă se bazează numai pe dimensiunea limbajului, cu foarte puține mișcări atunci cînd personajele se confruntă și discută între ele.

Nici una din piesele despre lagărele de concentrare fasciste nu a putut aduce pînă în prezent o dovadă într-adevăr convingătoare că prin intermediul dramaturgiei vechi, clasice — adică a unei acțiuni cu conflicte individuale — se poate exprima monstruozitatea procesului distrugerii, noua dimensiune în sistematica exterminării. *Locțiitorul* lui Hochhuth are o acțiune tradițională, este teatru care posedă nu numai o reliefare dramaturgică dar și un timbru schillerian. Cu toate acestea, tocmai prin *Locțiitorul* este, în bună măsură, pus în cumpănă, principiul verosimilității, unul dintre principiile estetice de bază ale dramaticii aristoteliene. Hochhuth însuși arată în adnotările sale istorice la text că în realitate n-ar fi fost posibil ca părintele „protestatar" Riccardo să ajungă pînă în fața papei. Autorul trebuie să înfrumusețeze realitatea, care în fond a fost mult mai dură, cum arată și exemplele practice din anexa istorică. Aici dramaturgia tradițională își vădește limitele. Cu „eroul" clasic pe care Hochhuth îl recuperează, spectatorul se poate, ce e drept, identifica într-o măsură mai mare decît cu acela din piesele „montate" ale lui Weiss. Cu primul, el poate să împartă mai bine sentimentele sale pentru atitudinea pozitivă a celui care protestează, ca și respectiva răspundere morală. Dacă vrem însă să scoatem la lumină într-adevăr conexiunile istorice, să cuprindem simultaneitatea timpurilor, atunci anumite principii ale vechii dramaturgii ne apar îndoielnice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru a reprezenta pe scenă sistemul exterminării în masă, există numai o ultimă consecvenţă, respectiv a lăsa — ca la Weiss — să se raporteze „numai", avîndu-se încredere în facultatea de asociere şi concretizare a spectatorilor, pentru ca astfel monstruozitatea întîmplării să poată fi asimilată pe cale raţională şi emoţională. Lucrînd în forma unui raport documentar, Weiss cuprinde trăsături fundamentale şi declaraţii ale procesului intentat la Frankfurt pe Main, în anii 1963-1965, ucigaşilor în masă de la Auschwitz. Conform stadiului procesului în acel moment, piesa se încheie fără pronunţarea sentinţei. Dar notarea faptelor, condusă cu o rigurozitate aproape ştiinţifică, evidenţierea minuţioasă a metodelor de exterminare de la Auschwitz, prin declaraţiile martorilor şi ale acuzaţilor, provoacă spectatorului un sentiment de reacţie morală mai puternic decît însuşi răsunetul unei sentinţe judiciare. Prin depoziţiile cîtorva martori şi dovezile acuzatorului, prin reacţiile acuzaţilor şi argumentările celui mai versat apărător în procesul judiciar, autorului i s-a relevat un proces social. Prin faptul că fenomene sociale sînt prezentate ca adevăruri istorice, şi nu numai morale, că din *Lagărul*, cum urma să se numească piesa la început, ea devine *Investigaţia* nu numai a unui detaliu ci şi a unui întreg sistem — Weiss atinge un nerv deciziv al orînduirii sociale existente în Germania occidentală.

Investigaţia nu are, practic, o acţiune în înţelesul tradiţional al cuvîntului. Pe scenă există numai documentul, respectiv prezentarea faptelor monstruoase ale exterminării. În *Investigarea* grozăviilor de la Auschwitz, Weiss a lăsat la o parte toate izbucnirile emoţionale ale personajelor, s-a abţinut de la orice adăugire din propria-i fantezie. Şi limba păstrează, deşi este stilizată cu economie şi foloseşte ocazional versul, factura limbii cotidiene. Subtitlul „Oratoriu în 11 cînturi" pare să contrazică acest stil sever. Dar Weiss nu celebrează nici o liturghie, nici un requiem (oratoriul este după originea sa o povestire epico-lirică, reprezentabilă scenic şi avînd semnificaţie generală), ci proiectează o structură estetică surprinzătoare care, sub forma a 11 cînturi tripartite, facilitează demascarea treptată a unor structuri sociale: cum de la investigaţiile totalizate ale reprezentanţilor acuzării şi pînă la „Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler" se dezvoltă atacurile agresive ale apărării, cum intensifică acestea la rîndul lor laşitatea acuzaţilor pînă la cinism şi confesiune demonstrativă, respinse de instanţă numai şovăielnic şi cum, în sfîrşit, din noua fundamentare a argumentelor acuzării şi din ultimul cuvînt provocator al lui Mulka rezultă confirmarea celor investigate — aceasta cere consecvent o realizare scenică capabilă să transpună poezia în imagine.

Weiss renunţă la zugrăvirea în sens obişnuit a caracterelor. El lasă să apară pe scenă nouă martori, care rămîn anonimi, înlocuind mulţimea de deţinuţi care — după declaraţia autorului — şi-au pierdut în iadul lagărului de exterminare numele şi chipul. Ei trebuie doar să confirme — conform observaţiilor preliminare ale piesei, ceea ce au exprimat cu sutele deţinuţii.

Pe de altă parte, cei 18 acuzaţi sînt numiţi cu numele lor adevărate; Boger, Borad, Capesius, Mulka etc, deoarece şi-au purtat numele şi în timpul activităţii lor în lagărele de concentrare, în timp ce deţinuţii şi-au pierdut „numele". Dar şi această „numire" este în fond un semn al anonimizării aparatului de exterminare. Astfel noul în drama lui Weiss constă în aceea că aparent personajele „dispar" complet în faţa procedeului monstruos.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Această documentare aparent pură declanşează totuşi noi posibilităţi de identificare emoţională la spectator. Prezentarea exterminării în masă este însoţită de exemplificarea eroismului „individual" în sensul său adevărat. În *Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler*, care şi-a păstrat onestitatea umană în sistemul de dezumanizare amintit, individualul intră în drepturile sale şi este totuşi în acelaşi timp reprezentativ pentru soarta miilor de indivizi care s-au comportat la fel de eroic.

Prin piesele sale, Peter Weiss contribuie în mod esenţial la depăşirea crizei în care se găseşte genul dramatic în momentul de faţă. Criza acestui gen se poate reduce la faptul că dezvoltarea socială prezintă mari conflicte semnificative, care sînt însă greu de redat, în special în teatru: conflictul pe plan mondial între capitalism şi socialism, proces asupra căruia planează pericolul unui nou război mondial, probabil sinonim cu nimicirea unei mari părţi a omenirii. Aceste conflicte istorice universale reflectă, pe o treaptă nouă, alte conflicte, precum lupta între Anglia şi Franţa, relevată de Shakespeare. Pare dificil să se găsească subiecte care să prezinte acest aspect istoric universal. Soarta teatrului constă pe de-o parte în aceea că individul domină în mare măsură scena. Pe de altă parte individul domină tot mai puţin scena istoriei universale, ocupată întotdeauna mai degrabă de colective mari, deci de „eroi colectivi", care decid în ultimă instanţă. Cu aceasta s-a pus de fapt şi problema eroului, a personalităţii istorice.

Oamenii care reprezintă azi colective au încetat de mult să-şi scoată în evidenţă individualitatea; ei sînt în fond puternic funcţionalizaţi. Caractere de felul celor pe care Shakespeare le-a legat pe vremea sa de personalităţi istorice nu mai pot fi plăzmuite azi în aceeaşi formă. O figură singulară este de multe ori numai portvocea unui întreg mod de viaţă sau unei forme sociale.

Pentru a obţine o formă care să corespundă teatrului şi care să intuiască totodată această nouă dimensiune, Weiss a făcut uz, în vederea prezentării proceselor istorice, de puternice prescurtări dramaturgice, de forme demonstrative (ca în *Marat*) şi pur „epice" (ca în *Investigaţia*).

În ultimele două piese, în *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (Cîntec despre momîia lusitană") (1967) şi *Discurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet-Nam...* (Discurs despre antecedentele şi desfăşurarea îndelungatului război de eliberare în Vietnam...) (1968), Weiss îşi continuă strădaniile de a cîştiga pentru teatrul universal noi posibilităţi de reprezentare. Aceste piese, împreună cu *Investigaţia*, formează oarecum un ciclu coerent, care, deşi în detaliile sale prezintă o structură dramatică diferenţiată, aparţine totuşi în ansamblu teatrului documentar şi are o tematică comună: dezvăluirea asasinatului în masă, a metodelor crude de exploatare şi asuprire practicate de imperialismul mondial şi explicarea lor prin purul interes economic.

Răspunzînd la polemica deschisă de literatul norvegian Harald Ofstadt împotriva piesei *Investigaţia*, Weiss scria în vara anului 1966: „în Germania fascismul a fost un fenomen limitat în timp. Tehnica exterminării oamenilor continuă mai departe". Şi a exemplificat, printre altele, cu uciderea locuitorilor de culoare din Congo, Angola şi Africa de Sud şi cu campania americană de exterminare din Vietnam. Weiss a conchis: „Senti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentul complicităţii rămîne neclar atîta timp cît se caută numai explicaţii psihologice şi filozofice. Explicaţiile palpabile se găsesc în domeniul economiei... este vorba despre relaţiile de proprietate asupra mijloacelor de producţie". Dovada dramaturgică a acestor teze o constituie ultimele sale două piese documentare.

Piesa documentară apare aici ca o formă specială a piesei didactice. Spre deosebire de severitatea ascetică a piesei didactice timpurii, a teatrului revoluţionar proletar din anii '20 şi '30, Weiss se foloseşte de toate posibilităţile lingvistice, pantomimice, muzical-acustice existente. În centru se află autorul care vorbeşte, cîntă, dansează sau se mişcă pantomimic şi care nu mai iese în evidenţă ca individ, ci ca purtător colectiv de funcţiuni, tendinţe, interese. În opoziţie cu piesele didactice ale lui Brecht, se renunţă la raporturi fixe de figuri sau roluri în cadrul acestei structuri dramatice. Conform situaţiei istorice schimbătoare, actorul demonstrează pe scenă acţiunile şi reacţiunile sutelor sau milioanelor de indivizi.

În ambele piese, actorul schimbă funcţiunile interpretînd o dată pe asupritori, o dată pe asupriţi. Pentru *Momîia*, Weiss a propus numai 7 interpreţi. El cerea ca actorii-cîntăreţi, „indiferent de culoarea pielii, să vorbească alternativ pentru europeni şi africani". Pe autor nu-l interesează problemele rasiale, ci divergenţele de clasă.

„Piesa cu muzică în două acte", cum sună subtitlul la *Momîia*, este împărţită în 11 complexe scenice. Luînd ca exemplu colonialismul portughez (Lusitania este o denumire medievală latină), autorul analizează raporturile strînse dintre puterile imperialiste şi colonialism, rolul capitalului, al armatei şi al bisericii în subjugarea popoarelor africane, măsurile crude de represiune împotriva forţelor răsculate, exploatarea neomenească a forţei de muncă. *Momîia* reprezintă forţa extremă a statului dictatorial, din ea vorbeşte — în mare parte în citate originale — „conducătorul" său Salazar, care a domnit timp de decenii cu putere sîngeroasă.

Piesa nu foloseşte conflicte şi caractere tradiţionale, nu este o acţiune inventată sau reconstituită documentar a unei drame obişnuite. Ea aduce în schimb fapte peste fapte, într-o formă lejeră, de cabaret, fapte rimate, oferite în ritmuri libere sau turnate în versuri pregnante. Combinaţia de song-uri, cîntări, coruri, vestiri, recitative, pantomime şi sketch-uri produce un joc alternativ caleidoscopic între asupritori şi asupriţi. Uneori apar în monologuri şi destine individuale, totul devenind brusc personal. Dar niciodată nu este pierdută din vedere corelaţia socială.

Dacă în *Investigaţia*, Auschwitz a fost întruchipat de Weiss îndeobşte ca model al sistemului imperialist, în ultimele sale două piese documentare el a încercat să prezinte Angola şi Vietnamul drept cazuri-model şi exemple pentru modul de existenţă a imperialismului în teritoriile coloniale şi dependente. În două părţi cu cîte 11 stadii de dezvoltare, *Discursul despre Vietnam* parcurge staţii majore ale istoriei Vietnamului, aproximativ de la anul 500 î.e.n. pînă la provocarea americană din golful Tonkin, urmată de bombardarea Vietnamului de Nord. Weiss, încheie, arătînd că lupta de eliberare îşi poate găsi sfîrşitul numai prin lichidarea oricărui amestec al S.U.A. în viaţa poporului vietnamez.

Problematica acestei piese se găseşte în prima parte, unde, în puţine replici, se relatează succesiunea diferitelor caste domnitoare, o dată cu mizeria invariabilă a poporului. Arătînd cum conducătorii mişcărilor de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eliberare sau ale răscoalelor țărănești au ajuns după victorie ei înșiși domnitori și asupritori, Weiss se izbește de pericolul de a-l face pe spectator să considere de neînlăturat acest proces, veșnic repetabil. Istoria pare aici mai de grabă statică decît în desfășurare, deosebirea principială între mișcarea actuală de eliberare și cele din trecut nu este relevată. Această obiecție se poate ridica, deoarece Peter Weiss însuși se folosește de metoda marxistă.

Totuși, *Discursul* activează partinitatea spectatorului pentru Vietnam, prin faptul că explică cum s-a ajuns la agresiune, care îi erau cauzele, ce faze a parcurs lupta și de ce. El explică războiul din Vietnam din punctul de vedere al politicii universale. Weiss dezvăluie istoria; în ce privește conținutul — prin aceea că îi lasă pe asupriți să spună adevărul despre asupritori, că în calitate de autor luminează puternic culisele imperialismului; iar formal, prin comentariul unui vorbitor, prin înstrăinarea în cadrul ritmului limbii. Ultimile două piese sînt teatru de informație, documentar pur, sînt demascarea cea mai bună care se poate imagina a politicii de agresiune și coloniale a imperialismului mondial.

Ele sînt piese didactice care ridică teatrul de agitație pe o treaptă superioară, îmbogățit cu experiența societății actuale, a luptei de clasă din momentul de față și a noii situații a publicului, mai ales în țările capitaliste, totul realizat poetic, cu desăvîrșitul simț pentru perfecțiunea formelor al unui scriitor experimentat, al unui exponent progresist al teatrului mondial.

Peter Weiss a reușit să reprezinte operativ procese istorice universale, cu mijloace poetice și autentic teatrale. În *Marat*, el a ales teatrul în teatru, în *Investigația*, documentația absolută, iar în *Momîia* și *Discursul* a acordat un rol preponderent muzicii legate de teatrul de agitație, de cabaretul satiric și de pantomimă și a creat un nou tip de piesă, parțial didactică, parțial „muzical" politică.

Putem urmări cu interes dezvoltarea în continuare a dramaturgului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ATMOSFERĂ ŞI COMPOZIŢIE ÎN PROZA LUI BĂNULESCU*

MIOARA APOLZAN

Grupînd nuvelele şi povestirile sub titlul *Iarna bărbaţilor*, Bănulescu proiectează întreaga carte într-o viziune metaforică. Iarna, anotimpul vitregiilor naturii, este un fel de punere la încercare a forţelor umane în măsură să reziste sau nu primejdiei. Tematic, titlul anunţă (cu excepţia *Dropiei*) limitele în care se vor mişca personajele lui Bănulescu. Indiferent că e vorba de război (*Gaudeamus*, *Masa cu oglinzi*, *Satul de lut*, *Vară şi viscol*) sau şi de război şi o natură dezlănţuită (*Mistreţii erau blînzi*), oamenii vor căuta să se salveze prin generozitate, printr-o omenie înţeleasă dincolo de cuvinte, prin sentimentul de siguranţă ce ţi-l dă în primejdie prezenţa umană. În fond, eroii lui Bănulescu par să fi trecut prin întreaga experienţă existenţialistă, rupîndu-se de morbiditatea unei filozofii a absurdului. Sînt oameni de la marginea pămîntului, de la întretăierea a trei infinituri : apele, cerul şi cîmpia şi o înţelepciune străveche le dă intuiţia unui adevăr profund al existenţei : singurătatea poate duce la pierzanie, salvarea stă tocmai în a avea alături un om, alţi oameni. Vica, stricata satului, (din *Mistreţii erau blînzi*) simţind ameninţarea tot mai apropiată a apelor, nu mai poate suporta izolarea. Nu are nevoie de certitudinea salvării, dar chiar de-ar fi să piară, nu vrea să fie singură în faţa morţii : „Nene Condrate, m-au izgonit. M-au alungat şi de pe uliţele cu apă, să mă rupă mistreţii. Mi-e frică. N-am unde mă duce. Vreau, să stau şi eu lîngă lume. De ce mă izgoneşte ? O să ajut la copii, la bătrîni. Unde-o fi nevoie. Că apa vine şi mai mare. Vine mai mare nene Condrate. O ştiu că se aude, că am trăit tot alungată. Nu vreau să mă prăpădesc degeaba. Vreau să rămîn şi eu pe lîngă sat. Să fiu şi eu cu toţii. Cu lumea, nu mi-e frică de pier" (p. 26).

* Înţelegînd prin compoziţie elementele ce alcătuiesc construcţia, scheletul operei literare, adică descifrarea motivelor structurale ale textului, metaforă şi simbol, personaj, problema timpului etc.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 99–108, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iarna bărbaților are o unitate tematică și o unitate de tehnică literară, de compoziție, dar nu are o unitate valorică de conținut, în sensul că distanța între *Dropia*, *Mistreții erau blînzi* și celelalte este vizibilă, din punctul de vedere al realității artistice.

Primele două sînt mai mult povestiri, celelalte sînt mai mult nuvele. Nu e momentul de a dezbate pe larg delimitarea povestirii de nuvelă. Ne interesează doar faptul că în povestire tonul autorului nu este la fel de detașat față de universul investigat ca în nuvelă. Povestirea presupune o integrare în atmosferă — nu obiectivarea mai proprie a nuvelei —, o participare chiar secretă la cele povestite.

În *Dropia* și *Mistreții erau blînzi*, Bănulescu, om al cîmpiei, are ceva de spus ca om, comunică o experiență umană, care, chiar dacă nu este a lui, îi aparține ca atmosferă. În celelalte, în nuvele — *Satul de lut*, *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, intervine scriitorul, profesionist îi putem spune, cel care creează conștient de stăpînirea unor procedee de tehnică literară. Povestirile mai curînd „i-a venit" să le scrie, ca necesitate firească de destăinuire a unor impresii primordiale, în timp ce nuvelele „a vrut" să le scrie. În acest fel se poate explica de ce, ca tehnică literară — monolog, metaforă, simbol, alternarea planurilor, obsesia cîmpiei, motivul ierbii — prozele sînt unitare, în timp ce realitatea artistică diferă valoric în fiecare caz. Iată, spre exemplu, *Masa cu oglinzi*. Ideea „mesei cu oglinzi" este frumoasă în sine. Din jocul imaginilor răsfrînte în niște oglinzi aranjate într-un anumit fel, nu rezultă o imagine întreagă a celui care privește. Totul este răsturnat, trunchiat, oarecum fals, fiecare descoperindu-și alte chipuri posibile, dar fără a avea vreodată certitudinea imaginii adevărate. Aceasta este metafora nuvelei. În planul conținutului, Bănulescu încearcă o reconstituire pe mai multe planuri a atmosferei sfîrșitului de război într-un orășel de la marginea Bărăganului, înspre Dunăre și în satele învecinate, fierbînd în lupta pentru hrană și pămînt. Ambiția de deplasare alternativă pe mai multe planuri, de investigare a mai multor categorii umane și sociale nu reușește. Narațiunea se dispersează și partea cea mai interesantă a nuvelei, încremenirea în liniște a orașului, se pierde printre celelalte. Materialul în sine este bogat în sugestii și mai poate fi prelucrat prin decantarea și stratificarea realului într-o viziune metaforică care-i este atît de proprie lui Bănulescu. În faza în care au apărut *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, *Vară și viscol* și mai puțin *Satul de lut*, se simte mai mult intenția de construcție artistică, elementele ce alcătuiesc scheletul operei literare fiind cele potrivite, dar cu goluri mari între ele, în lipsa unei prelucrări mai profunde a realității. N-ar fi exclus ca Bănulescu să revină asupra unor idei din *Iarna bărbaților*, căci într-un fel este omul statorniciei ideilor. Acestea odată acceptate de personalitatea sa, trec prin diferite faze unde se purifică într-un fel de sensul inițial și cotidian, ridicîndu-se într-o viziune metaforică proprie. Cel mai concludent exemplu îl constituie *Mistreții erau blînzi*. Într-un reportaj mai vechi, *Sat în deltă*, am întîlnit următorul fragment : „În primăverile cu inundații mari nu putea omul nici să moară. Într-o asemenea primăvară, unui pescar i-a murit odată un copil. Nu avea unde să-l îngroape. Cu cazmaua nu poți săpa morminte în apă. Iar în dunele de nisip dinapoia satului dacă l-ar fi îngropat, furtunile l-ar fi descoperit mai repede sau mai tîrziu. I-a îngăduit învățătorul să-l îngroape în curtea școlii, căci școala avea curte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înaltă. L-a tras inima şi pe dascăl să-l înmormînteze acolo, copilul pescarului învăţase bine la şcoală..." (vol. *Drum în cîmpie*, 1960)

Întîmplarea în sine constituie un miez dramatic, dar de aici şi pînă la semnificaţiile *Mistreţilor* ideile au parcurs un drum lung. Bănulescu îşi poartă în el opera. Nu este scriitorul spectaculos, preferă penumbra tainică, unde ideile fac îndelung popas înainte de a se metamorfoza în opere. Bănulescu îşi poartă în el opera, pentrucă păstrează în sine o lume din care a plecat, de care se simte adînc legat, lumea neliniştită, tainică şi legendară a cîmpiei dobrogene. Mai ales în *Mistreţii erau blînzi* şi *Dropia*, lumea aceasta este prezentă nu atît ca univers real identificabil, cît ca atmosferă a cîmpiei, a implicaţiilor ei în viaţa omului, în natură, ca lume obsedantă a unor prime impresii : „Autorul, originar din locurile dunărene din răsăritul Bărăganului, structural crescut într-un climat folcloric dens şi cu totul aparte, a scris „Cîntecele de cîmpie" după aproape treizeci de ani de la desprinderea de acele locuri, unde satira populară fantastică era cultivată pînă şi în vorbirea obişnuită de fiecare zi. (*Cîntece de cîmpie*, Bucureşti, 1968). Cele trei volume ale sale : *Drum în cîmpie*, 1960. *Iarna bărbaţilor*, 1965, *Cîntece de cîmpie*, 1968 sînt dominate de prezenţa cîmpiei. Cîmpia lui Bănulescu este intuită filozofic, ca o întindere fără sfîrşit, fără puncte de sprijin, asemenea unui univers sufletesc neliniştit, discontinuu. Lipseşte pitorescul, armonia clasică a lui Odobescu, sau mitică la Călinescu. Nu mai avem de-a face cu descrieri propriu-zise ale cîmpiei. Aceasta s-a înfiltrat în mentalitatea oamenilor, o simţi mai mult decît o vezi, o intuieşti în legendele oamenilor care trăiesc în aceste locuri între cer şi cîmpie. E o viziune proprie omului crescut în acele locuri, trecut prin secete pustiitoare şi ierni cumplite şi care nu mai poate să privească cîmpia de undeva din exterior, contemplîndu-i frumuseţea ca un trecător întîmplător, venit să se amuze acolo. Cîmpia e prezentă nu atît ca un cadru ; a fost asimilată de oameni, care şi-au însuşit legendele ei. Bănulescu a creat o psihologie a cîmpiei, descoperindu-i frumuseţea neliniştită şi tragică, aşa cum o face magistral în *Dropia*.

Este în întreaga proză a lui Bănulescu ceva enigmatic, a cărui sursă nu trebuie căutată în primul rînd în farmecul inedit al cîmpiei dobrogene, ci mai ales în faptul că scriitorul nu vrea să spună totul. Un *ce* inefabil însoţeşte gesturile umane, persistă după lectură o atmosferă de tainică comuniune cu gesturile eroilor. Acestea nu mai sînt motivate, explicate, disecate la lumina zilei şi expuse curioşilor, ci îşi menţin savoarea lucrului pe care îl descoperi singur şi care prin aceasta îţi aparţine, devine şi o taină a ta. Realitatea exterioară este mai mult sugerată, natura nu este descrisă, ci implicată, oamenii nu mai vorbesc pentru a explica ceva, monologhează pentru a scăpa de singurătate, iar gîndurile lor nu pot fi urmărite cu o logică rece, ci prin acceptarea cititorului de a se integra în lumea personajelor. Altfel poveştile de dragoste ale lui Miron nu-şi găsesc locul, Vica n-ar fi un personaj atît de uman, iar Victoria ca personaj şi-ar pierde mult din frumuseţe.

Prin *Iarna bărbaţilor* Bănulescu a creat în proza scurtă un stil al său. În cele mai bune pagini procedee de tehnică literară modernă sînt susţinute şi de un conţinut metaforic, de o viziune inedită asupra cîmpiei. Dar Bănulescu mai are ceva specific sensibilităţii moderne. Căutînd cuvîntul potrivit pentru a caracteriza lapidar stilul său, am zice că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acesta este „nenumirea" timpului, a faptelor, a gesturilor umane. Bănulescu fuge de concret, de precizările care ar putea deștrăma poezia lucrurilor și a oamenilor, încearcă să mențină o atmosferă de imprecizie, incertitudine. Lumea nu i se mai prezintă ca un tot unitar, rămîne mereu ceva de spus, neterminat. Nici în prozele lui nu se termină totul. În plan sufletesc se crează posibilitatea continuității — *Vară și viscol*, *Gaudeamus*, *Dropia*, *Mistreții erau blînzi*.

Nenumirea timpului în proza lui Bănulescu a dus la opinia atemporalității lumii sale. De fapt există un timp concret, identificabil în fiecare dintre proze, și acesta este războiul. Nu contează care anume dintre războaie, evenimentul istoric ca atare, ci implicațiile sale asupra existenței umane. În *Mistreții erau blînzi* notarea timpului concret prin cuvintele părintelui Ichim se face aproape metaforic: „Poate n-ar trebui să mai vorbesc, Condrate. Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua și noaptea vin una după alta și trecem prin ele ca prin niște amintiri. Unde mai e pămînt nu se poate trece. În iarna asta păsările polare n-au mai venit în Delta noastră, cum obișnuiau să vină în vreme de pace să-și petreacă vacanța mare. Nu mai au pe unde zbura de la pol pînă aici. Cerul e ocupat. Bătaia ghiulelelor e lungă. E aproape început de martie — și ai să vezi, cocorii n-au să mai vină de la sud în primăvara asta. Peste Grecia și Italia cîte păsări au să poată trece? Rommel e încă în Africa. O să rămînem numai cu vrăbiile, iubitule" (p. 9).

Atemporalitatea universului bănulescian trebuie privită ca o calitate a scriitorului de a ști să facă veșnice frămîntările umane — de a proiecta personajele într-un univers sufletesc, ale cărui dimensiuni nu pot fi decît cosmice.

Fiecare proză din volum se structurează în jurul unui moment limită, fie că este de natură socială și politică, — *Masa cu oglinzi* — sau se referă la realități primordiale din viața satului — *Mistreții erau blînzi*, *Dropia*, *Vară și viscol*.

Tensiunea dramatică are dimensiuni zguduitoare în *Mistreții erau blînzi*. *Mistreții erau blînzi* este povestirea căutării pămîntului ca certitudine a vieții, a conservării amintirii oamenilor, dar și ca posibilitate a existenței viitoare. Dezastrului războiului îi este asociat dezastrul apelor, mai cumplit decît orice, căci apele îl lipsesc pe om de prima dintre certitudinile pe care și-a clădit viața, pămîntul. Năvala apelor Dunării ia proporții apocaliptice, apele înșelătoare amenință nu numai bunurile materiale, dar îl lipsesc pe om de posibilitatea de a conserva trecutul, pun la îndoială veșnicia materiei însăși: „— Întoarce barca — urlă din răsputeri pîntecosul. Înapoi, Condrate! Asta-i tot. Nu-i pămînt. N-are rost să mergem mai departe. Întoarce, dracu să ne ia pe toți. Nu-i pămînt în pădure, — nu-i nicăieri! E înnecat peste tot, în sat, în pădure, în stuf. Înapoi! N-avem unde-ți înmormînta copilul! Nu-i pămînt măcar pentru o groapă. N-a mai rămas măcar pămînt pentru o groapă" (p. 12). Apele se strecoară peste tot, amenință totul cu prăbușirea. Asistăm la un spectacol al degradării cosmice care poate însemna sfîrșitul. Totul este impregnat cu apa. Hainele celor trei, barca, copacii.

Dezlănțuirea naturii nu are margini. De jos amenințarea apelor, de sus ploaia și ninsoarea îi strîng ca într-un clește pe oameni îndîrjiți în a căuta un loc trainic pentru o groapă de copil. Lupta omului cu natura

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este disproporţionată ca forţe. Apele nu cruţă nimic în calea lor. Simbolul neputinţei, al zădărniciei căutării omului este prăbuşirea stejarului bătrîn care pentru săteni însemna garanţia posibilităţii rezistenţei în faţa şuvoiului : „Uită-te, Condrate, cum a supt lutul hodorogul ăsta de stejar. Aminteşte-ţi cînd era pămînt. Stejarul ăsta secase totul în jurul lui. Nici iarbă nu mai creştea pe lîngă el. Şi oamenii ziceau : ăsta e cel mai frumos şi mai voinic copac. E mîndria pădurii noastre. Tăiau din copacii tineri, dar de ăsta nu se atingeau. Uite-l acum ce gol e, poţi privi prin trunchiul lui ca prin ochian ca să vezi mai bine sfîrşitul" (p. 9).

Năvala apelor are o frumuseţe sălbatică, ca putere absolută a naturii, ca ameninţare a vieţii. Uraganului sfîrşitului oamenii îi opun o timidă speranţă a salvării, a vieţii, prezenţa ierbii : „O să mai fie iarbă vreodată, se întreabă Fenia sau n-o să mai fie, pe lume? Nimeni nu poate să zică" (p. 19).

Ameninţaţi veşnic de înghiţirea a tot ce au de către apele Dunării, căutarea pămîntului, a celui sigur, nu înşelător din insulele de stuf, se refugiază într-o lume de vis. Dar de data aceasta şi visul şi realitatea sînt imposibil de realizat, căci doar în vis poate exista pămînt mult şi sigur, în timp ce în realitate apele înghit totul. Părintele Ichim are nostalgia unui pămînt darnic şi solid, a cărui viziune îi apare metaforic în vis : „Ai vorbit az-noapte mai frumos decît alaltăieri noapte. Ai spus despre o pasăre albă, care stătea într-un picior în Deltă printre trestii şi bea din stele lapte. A băut lapte din stele, s-a săturat şi şi-a tras ciocul înapoi, să se culce. Dar stelele au rămas sparte. Şi a curs atîta lapte din stele peste apa de jos, că s-a îngroşat aşa de tare apa, pînă s-a făcut un fel de pămînt tare din lapte. Şi mi-ai zis, bărbate : Gata, ne mutăm, scăpăm de satul ăsta amărît, pregăteşte-te, ne mutăm. Pune mîna să luăm casa, prinde-o bine de streşini, ai grijă, streşinile sînt cam putrede, să nu se rupă. Ia-ţi şi andrelele, lucrul, scaunul şi soba — mergem la gîndul de lapte tare. Acolo n-o să ne mai înece apa în fiecare an. Pune mîna să ridicăm şi să luăm şi biserica, sînt sfinţii uzi, s-o punem să se usuce acolo pe grindul de lapte împietrit" (p. 10).

Pentru oamenii aceştia iarba este simbolul vieţii, al liniştii şi siguranţei, al posibilităţii de a avea un viitor. În povestire iarba este absentă, această absenţă înseamnă moartea vieţii, a materiei. O scenă care în alte condiţii ar fi grotescă, se încadrează aici în limitele normalului. Tensiunea primejdiei, a sfîrşitului ajung la limită, părintele Ichim nu mai poate suporta spectacolul cuprinzător al morţii. Nu mai vrea cîntece de îngropăciune, ci revoltat împotriva urgiei naturii, are nevoie de o iluzie a vieţii şi belşugului, a generozităţii naturii : „Ce să cîntăm părinte, că nu ştim ce, — strigă Dache către dună. — Ceva, — răcni diaconul, ceva cu pămînt şi cu iarbă, că m-am săturat de bocete". (p. 32). Prezenţa lăutarilor nu este comică, dramatismul acţiunii o face grotescă. De o parte înverşunarea lui Condrat de a săpa un mormînt în nisipul mişcător, înconjurat de un vuiet tot mai ameninţător al apelor, de alta cîntecul lui Dache şi Laliu despre viaţă şi cîmpie :

„Cîmpie, cu porţi dărîmate,
Cu ierbile-n cer vărsate,
Creşte iarba-n cer şi-n stele,
Şi-n călcîile mele." (p. 34)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alăturarea dramatică a morții și imaginii vieții reușește să stabilească un echilibru fragil al luptei dintre om și natură. Copleșit de senzația sfîrșitului, a morții, părintele Ichim are un moment de revoltă, de neacceptare a realității. Viața este opusă morții și cît timp există această rezistență, e posibilă și salvarea.

Prima parte a povestirii este construită pe baza monologului părintelui Ichim și apoi al Feniei, întrerupte doar de mișcările lui Condrat conducînd barca. Primejdia îl însingurează pe om, îi dă conștiința izolării sale ca individ, îi crează spaima de singurătate. În momentele grele ale căutării pămîntului și Ichim și Fenia, care au tăcut toată viața, au ajuns la limita suportabilității. Cuvintele zăgăzuite ani de zile își iau zborul în monologuri halucinante, ce sporesc proporțiile dezastrului. Părintele Ichim vorbește pentru sine. Se adresează lui Condrat mai mult formal, căci acesta nu-l ascultă și nici nu-l poate înțelege. Dar mai importantă e comunicarea cu altcineva. Să nu rămînă cu regretul de a fi trecut prin viață străin, neînțeles de nimeni. : „Am poftă să vorbesc, Condrat. Eu am fost cineva, Condrate, un spirit înalt, și m-am pierdut aici printre voi. Cît am trăit, — cum am trăit — n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis" (p. 10). Monologul părintelui Ichim dezvăluie o altă existență a sa, delicată și plină de poezie, neîmplinită în aspirația spre armonia și frumusețe din cuvinte : „Și cîte minunății nu vorbeam eu. Dar dimineața, cînd să mă bucur și eu de ele, nu le mai știam, ascultam pe furiș cum le povestea soția mea la vecine. Mă fura, Condrate — și ce-i mai rău, mi se pare că nu mă fura cum trebuie. Soția mea nu-i prea ageră la minte. Și-mi dam seama că nu fura tot ce-am spus eu noaptea și multe lucruri s-au pierdut, fără să știe nimeni cît au fost ele de întregi și de frumoase" (p. 10). Femeia vorbește de undeva din subconștient, pentru a pune între ea și furtună cuvintele, pentru a umple cu cuvinte primejdia. Știe și ea că n-o asculta nimeni, vorbește cu plăcerea omului umil, ce a trecut prin viață neobservat, dar care acum, ca să-și amintească de sine are nevoie să azvîrle în furtună cuvintele : „Vorbele ei nu le aude nimeni. De fapt nici ea nu vorbește cu gîndul s-o audă cineva. Nici ea nu se auzea limpede și nu se căznea ca vorbele ei să aibă vreo legătură ... Femeia vorbește mai departe — așa, pentru plăcerea ei. Simte cum îi răsună în piept cuvintele, cum i se rotunjesc, calde, pe buze — și se strînge și mai mult și mai bine în ea, în hainele ei tocite de aba, și-și găsește acolo trupul mic și slab, pe care nu-l mai știa de mult. Și rîde mărunt, ca de o minune frumoasă" (p. 15). Pentru părintele Ichim și pentru Fenia cuvintele în sine nu au importanță. Doar vorbele și nu sensul lor sînt purtătoarele căldurii umane, *ele* dau conștiința unei ieșiri din singurătate.

În căutarea pămîntului, în funcție de raportul om-natură sînt două momente, corespunzînd celor două părți ale povestirii. În prima parte Condrat, părintele Ichim și Fenia străbat în noaptea geroasă, pe ploaie și lapoviță, un adevărat infern al apelor dezlănțuite. Dar apele au înghițit totul, căutarea este zadarnică. Într-o a doua parte, pe măsură ce între oameni se stabilește o posibilitate de comunicare și deci de rezistență, se restabilește un echilibru al raportului, căutarea sfîrșindu-se prin îngroparea copilului la școală. Tensiunii dramatice, existente din primele momente ale povestirii și evoluînd spre ruperea din final, îi corespunde un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ritm diferit în cele două momente. În prima parte ritmul este lent şi amplu, pe de o parte datorită măreţiei spectacolului naturii care reduce mişcările umane, pe de alta datorită existenţei a două planuri : cel real, reprezentat de drumul bărcii conduse de Condrat care punctează un al doilea plan, al unor ample mişcări sufleteşti din monologul Fenici şi al lui Ichim. Accentul cade pe monologurile celor doi, încît ritmul de suprafaţă al acţiunii este încetinit, mişcările lui Condrat par cu totul neînsemnate faţă de puterea furtunii. În partea a doua, ritmul acţiunii se precipită într-o alternare a personajelor şi faptelor. Devine aproape sufocant în insistenţele Vicăi care, simţind că dintr-un moment în altul Dunărea se va rupe, vrea să fie alături de ceilalţi oameni. Încordarea maximă a căutării pămîntului pentru groapă şi intuirea pericolului ruperii apelor Dunării se rezolvă diferit, dar într-un moment unic. La vederea sloiurilor pornite pe Dunăre, barierele dintre oameni se rup, ei vor admite înmormîntarea copilului la şcoală. În acelaşi timp, la apariţia mistreţilor se apropie şi celălalt moment dramatic. Oamenii s-au regăsit în faţa apelor, au găsit ceva cunoscut, ce le aparţinea ca trecut în bătrînul mistreţ Vasile, vor opune o rezistenţă salvatoare, asemeni rîsului clocotitor ce restabileşte pentru Condrat şi ceilalţi reintrarea într-o ordine firească a vieţii : „Fenia se căzni să priceapă de ce rîd oamenii de lîngă ea, nu pricepu, privi în sus, să vadă dacă nu cumva, printr-o minune, a venit dintr-o dată primăvară şi s-au retras apele, dar nu văzu nimic din toate acestea. Văzu, din groapa de nisip unde sta ghemuită, numai piepturile bărbaţilor şi feţele lor aspre rîzînd, şi, i se păru, nu ştiu cum, că le vede şi tăria — „de unde atîta putere?" îşi zice Fenia, făcîndu-se mică şi privind sloiurile care se aruncau sălbatice peste ape, şi-şi trase pe furiş basmaua de pe urechi, ca să asculte mai bine hohotele oamenilor, peste care rîsul lui Condrat răsuna limpede şi nepotolit" (p. 39).

Dacă în celelalte proze ale volumului primejdia ameninţa omul şi materia, în *Dropia* momentul acesta a fost depăşit şi asistăm la reversul lui, izbucnirea generoasă a materiei, la fel de intensă pe cît fusese şi puterea ei distructivă. Ca în timpurile străvechi ale migraţiunii popoarelor, ţăranii din *Dropia* au pornit în căutarea unui pămînt mai darnic, părăsindu-şi vetrele pustiite de secetă. Descrierea secetei şi a urmărilor ei, izbucnirea naturii într-o fecunditate extraordinară ne introduc din primele momente în atmosfera povestirii : „Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie şi august — toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-şi petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcîmii ca-n aprilie şi se coc strugurii de toamnă" (p. 41).

Miracolul condensării anotimpurilor, al lunilor, ne orientează spre cele două axe ale povestirii : timpul şi raportul real-fantastic. Contopirea atîtor luni într-una singură face imposibil de delimitat graniţa dintre realitate şi fantastic, dintre întîmplat şi posibil. Sau, aşa cum se întîmplă cu Miron, el simte nevoia „de a măsura lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă". Aceasta este cheia povestirii. Frumuseţea *Dropiei* este dată de atmosfera tainică de incertitudine a faptelor, a timpului, de aureola uşor legendară, mitică, pe care o dobîndesc chiar şi cele mai banale lucruri, cum ar fi relatarea despre neamurile din sat. Lumea *Dropiei* este mitică, intrată în durata spaţială şi temporală prin intuirea acelor trăsături care alcătuiesc fizionomia unui popor. Se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conturează mai ales o tipologie a satului, dar nu văzută sub aspectul pieritor, social, ci prin sugerarea aproape metaforică a psihologiei lor: „Să zic așa — în sat sînt de toate patru cinci neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrîni în curte și cu femei iubețe. Se spune că neamul ăsta ar fi dat și cîțiva cărturari. Nu știu, n-am aflat de soarta lor. Or fi și ei osteniți, dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt și cu talpă lată al lui Dordoacă — și neamul bătut de vînt al lui Salcău. De aici se încurcă lucrurile și încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neștiut și nou, amestecat din toate astea, care nu se prea ține de amintirea a ce-a fost. Cam asta ar fi. Într-o parte de tot stă neamul lui Dănilă, care-și ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine. Neamul ăsta se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată" (p. 44).

Aminteam de „nenumire" ca fiind principala caracteristică a stilului lui Bănulescu. *Dropia* mai ales este povestirea „nenumirii", a înlocuirii sensului cotidian cu unul metaforic. Nimic nu se spune direct, nimic nu poate fi luat de-a gata, oamenii au o subtilitate a gîndirii, o putere de speculație a cuvintelor, care-i diferențează nu potrivit stării sociale ci posibilității lor spirituale de înțelegere a naturii.

Frumusețea limbajului bănulescian este desăvîrșită în *Dropia*. Vorbele oamenilor nu vin de la suprafață, ci dintr-un adînc al imaginației și gîndirii, nu sînt doar semne, ele sînt metafore. Vorbele Victoriei pătrund în miezul lucrurilor, aduc la suprafață înțelesul lor tainic. În *Dropia* imaginația a creat fiecărui om un cîntec, nu al vieții propriu-zise, ci al posibilității lui de a înțelege lumea, de a vedea frumusețea pieritoare a acestei vieți. Victoria își are cîntecul ei, deosebit de al lui Petre, un cîntec frumos, cel mai frumos, dar și tragic în același timp. Nu Miron, cel care vrea să prindă din urmă timpul este personajul cel mai complex, ci Victoria. Frumusețea ei este alcătuită din delicatețe și sensibilitate, inteligență intuitivă, toate acestea plutind într-o incertitudine ce face din Victoria o legendă.

Aparent viața neîmplinită este a lui Miron. De fapt Victoria este acea care nu s-a bucurat de viață, pe măsura posibilităților ei.

„Victoria simțea că n-o să mai fie — și doar era mai tînără decît multe fete. Plecase de la Petre de cîțiva ani, și cum voiam s-o iau de nevastă, i-am spus care mi-e gîndul. Corbule, a zis Victoria, — nu-mi vorbi de asta —, mie mi se apropie ziua cu lună. Măritată am fost, mi-am strîns într-o dimineață lucrurile și am așteptat încă o dată peținorii, asta a fost de mult. Dar am rămas cu lucrurile strînse. Acum le-am desfăcut și le dau singură de pomană la fete, că vremea a trecut străină pe lîngă mine. Bun la suflet ești, Corbule, tu să-mi porți pe umăr lada cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului, pe care nici proștii, nici deștepții nu mi-au văzut-o cum trebuie".

În povestire nu există un timp concret ca atare, adică putînd fi identificat. Singura sugestie concretă vine din trecut („așa de mult doa Ivăncel a alergat ca să i se dea răsplata făgăduită pentru brațul pe care și l-a pierdut acum zece ani la Mărășești"), dar raportarea la prezentul povestirii este imprecisă, de altfel și lipsită de importanță. Există însă un prezent și un trecut ca posibilitate de raportare a faptelor. Prezentul este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dat de drumul sătenilor la dropie, la pămînturile unde sperau să găsească belșugul. Accentul cade însă pe trecut, pe căutările lui Miron de a regăsi tinerețea. În mod obișnuit prezentul este punctat de amintirea trecutului, dar în *Dropia* se întîmplă altfel. Povestirile lui Miron sînt întrerupte de notațiile scriitorului ce revin la prezent, la drumul în noapte. Alternarea planurilor temporale se realizează prin lait-motivul ierbii. Unduirea firelor ce se iau la întrecere cu omul, murmurul ei ușor adormitor dar și neliniștit fac noaptea transparentă, o transformă într-un cîntec al cîmpiei („Iarba venea din față din ce în ce mai mare", „se auzea iarba ca mai înainte", „Iarba suna altfel"). Iarba marchează trecerea în spațiu și timp în notații lapidare și de o plasticitate neîntrecută: „Un timp s-a auzit numai iarba ștergînd burțile cailor". Trecutul ca timp nu este stratificat, așa cum ar trebui să fie în mod normal, cu posibilitatea de a alege anii unii de alții. Faptul că Miron nu și-a trăit tinerețea, că viața lui a rămas o serie de întîmplări neîntîmplate, face posibilă confuzia planurilor trecutului. Trecutul este unic, momentele succesive s-au topit, topire în care este posibilă pendularea între ce a fost și ce ar fi putut fi, cînd fapta se confundă cu posibilitatea. Cînd Miron povestește întîlnirea sa cu Victoria, sînt acolo mai multe timpuri, dar Miron nu mai face diferența între ele, confundă succesiunea lor normală, reținînd doar ideea imposibilității de a întoarce timpul înapoi. Confuzia aceasta îl detașează oarecum pe Miron de tinerețea sa, amintirile putînd să-i aparțină exclusiv, dar în același timp încadrîndu-se într-o atmosferă comună.

Povestirea este dominată de simbolul Dropiei ca o căutare. Și satul și Miron merg în căutarea dropiei, dar aceasta înseamnă altceva în cazul fiecăruia.

Căutările lui Miron și ale colectivității n-ar trebui să aibă același sens decît în măsura în care Miron spera s-o afle pe fața tinerețelor sale în familia lui Paminode Dănilă, la Dropii. Dar și Miron și satul sînt în căutarea unui paradis pierdut, a unui timp pe care nu l-au trăit cu adevărat, dar a cărui nostalgie o au.

Și în cazul satului și al lui Miron, dropia are o reprezentare concretă, care însă nu e decît semnul, sensul fiind abstract. Miron caută o fată, o găsește și pe a doua căutată, dragostea fiind pentru el reprezentarea concretă a dropiei. De fapt, caută, poate ca însuși autorul, un timp fericit, revenirea într-o lume din care a plecat. Cum spune Victoria: „el a venit să prindă vremea din urmă", dar nu mai găsește drumul firesc al întoarcerii la ea. Timpul care a trecut îl desparte sufletește de anii tinereții, în a căror lume vrea să se întoarcă, dar nu mai poate pentru că se lovește de amintirea ce a conservat lucrurile așa cum erau, de realitatea care acum este alta. Miron pare venit dintr-o lume de basm, fantastică, în care timpul nu a trecut peste oameni și locuri. Lumea aceasta nu rezistă contactului cu lumina zilei, lăsîndu-i un gust amar, al unor întîmplări netrăite. Miron nu mai caută o fată din tinerețe — așa cum pare —, caută atmosfera de atunci. Cînd îi răspunde Victoriei că dacă ar găsi-o pe acea fată ar lua-o de nevastă, știe că se înșeală, ca dovadă că nu fata îl interesa, ci pătrunderea, redescoperirea drumului spre o lume iremediabil pierdută. Miron nu mai vede fata niciodată sau nu știe dacă a văzut-o, nici nu mai poate prinde timpul din urmă, căci acesta este ireversibil. Miron nu poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

supune timpul. Încearcă aceasta — dar este pedepsit prin a pluti în incertitudine. Vrea să se întoarcă într-un timp depășit fizic, dar nu mai înțelege atmosfera lui.

Satul merge și el la „dropii", adică într-o reprezentare concretă, la locurile descrise de Corbu „spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie și să luăm în dijmă culesul porumbului. La dropie, pământul întreg e galben de atîta porumb. Cînd apune soarele, rămîne ziuă, că e porumbul". Cuvintele precise prin care Corbu explică sensul drumului oamenilor, par ciudate în gura acestui personaj de baladă, care vorbește în cîntece, adică în metafore. De fapt, Corbu este singurul care a văzut dropia (poate numai în imaginație), căci numai el ne dă explicația ei. Ceilalți oameni n-au văzut dropia, n-au mai fost la dropii (așa cum o dovedește și afirmația lui Miron de la începutul povestirii) : „Acolo unde mergem acum nu știu ce e, n-am fost niciodată". Chiar dacă numai Corbu a înțeles sensul dropiei și ceilalți oameni nu au văzut-o, cred în existența ei. În sufletele lor există o nostalgie a unei lumi în care nu au trăit propriu-zis, dar pe care și-o imaginează ; trebuie să creadă în existența ei, ca totul să aibă un sens. Este într-un fel și aspirația umană a fericirii, a unui timp al belșugului. Care este în realitate această lume — povestirea nu mai spune și de altfel nu ne mai interesează : „În față începea să crească o dungă galbenă. Pământul sau soarele".

Există în povestire și o a treia imagine a dropiei, așa cum o vede Victoria și care unește în alt plan celelalte semnificații. Aparent Victoria descrie dropia, fascinanta regină a cîmpiei : „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreunate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie, și cînd e dropie nu cade polei". Semnificațiile sale sînt însă ample și multiple ... Fericirea este ca și dropia. Amăgitoare și imposibil de atins (în soare nu te poți uita), seducătoare ca un cîntec de sirenă, tocmai pentru că n-o poți prinde niciodată. Dropia este absolutul, certitudinea ce se refuză, neîmplinirea. Dar pentru om și oameni contează drumul, nu atît găsirea, prinderea dropiei, cît „la dropii", drumul, căutarea. Aspirația și nu împlinirea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DEBUTUL JURNALISTIC AL LUI BOGDAN PETRICEICU HASDEU

ROXANA SORESCU

În 1857 Hasdeu avea 19 ani, era fiul învățatului Alexandru Hîjdeu, care îl insuflase convingerea și încrederea în mesianismul intelectual național, mai avea studii universitare neterminate, experiență de tînăr militar care pune rar mîna pe bani, iar cînd norocul îl ajută îi azvîrle pe toți într-o noapte într-o ispravă grozavă, care neliniștește consulatele. Avea mai ales trainice și foarte diverse lecturi în polonă, rusă, română, germană, franceză, engleză, greacă și latină, un caiet cu încercări literare în rusește despre subiecte alese cu precădere din istoria Moldovei și un neistovit entuziasm pentru solicitările multiple pe care le aștepta. Trece în Moldova hotărît să ia totul de la început, clădind pe baze științifice lingvistica, istoria, filologia, pe care, după opinia lui, înaintașii mai mult le presimțiseră.

Deocamdată e hotărît să-și facă repede un nume ca să poată pune apoi ordine în știință. Nimic nu-l lasă indiferent, e atent la toate fenomenele vieții sociale și politice după care tînjise în străinătate și, temperament vulcanic, are nevoie de spațiu pentru a se exprima și pentru a dirija. La un an după sosirea în țară, fără bani, fără prea mulți prieteni, fără cunoscuți care să-l sprijine, scoate prima revistă, pe care o intitulează, cu un strigăt de triumf al patriotului care și-a regăsit țara, „România". Nepregătit pentru publicistică Hasdeu nu era; în același an colabora la ziarul prounionist „Zimbrul și Vulturul". În nr. 28 din decembrie 1858 apărea la pagina satirică a „Zimbrului și Vulturului" *Istoria modernă a patrioților români* neiscălită, ca toate articolele publicate în acest ziar, ce apărea înainte de adoptarea legii presei cu privire la responsabilitatea opiniei. Scenetele grupate sub acest titlu sînt reproduse în „România", I, 1858, nr. 4, de astă dată cu iscălitura autorului.

Istoria modernă a patrioților români este un dialog între amicii Urechescu și Gurlescu, care, de cînd cu venirea rușilor în țară își zice Gurlescovici, în scopul de a căpăta o „slujbuliță". Cei doi se despart zicînd: „Gurlescovici: Vivat patria! (în sine-și: slujbulița). — Urechescu (care nu-și schimbase numele): Vivat patria! (Gurlescu are acum faietoane și bani)".

După plecarea rușilor, cei doi patrioți îl adoptă din nou pe -escu, ca „mai românesc". (În „Foița de istorie și literatură" apărea în 1860, la rubrica „Înștiințări" următorul anunț ironic: „Domnul x x x-ov vinde -ovul de la coada poreclei sale, socotind că novitalele giurnalistice despre mișcarea rușilor vor îndemna pe mai mulți de a se folosi de un așa chilipir"). Ambii solicită slujbe ceva mai grase pentru zelul lor patriotic; cînd vin nemții se află amîndoi în mare încurcătură, dar se hotărăsc repede să adopte politica mai adaptabilului Neunescu, fost Neunescovici, acum Neuneskenberg. Întîmplarea este concepută pentru ilustrarea caracterului „românului imparțial".

REV.IST.TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 109–119, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Probabil la „Zimbrul și Vulturul" îl introdusese pe Hasdeu prietenul său Anastasie Panu, și el colaborator activ al ziarului. Prietenia cu A. Panu începuse mai demult și o perioadă ea va fi atît de strînsă încît Iuliu Dragomirescu poate presupune că prima revistă a lui Hasdeu, „România", ar fi o foaie în proprietatea mascată a lui A. Panu.

Dacă am identificat paternitatea sigură a lui Hasdeu asupra unui articol satiric, putem presupune că colaborarea nu s-a redus la atît. Cercetînd cu atenție paginile „Zimbrului și Vulturului", scrise în genere fără strălucire de niște persoane cu principii solide, din rubricile rezervate satirei se detașează cîteva articole scrise cu vervă neobișnuită pentru acest ziar care atinsese respectabila vîrstă de patru ani.

În nr. 17 din 1858 ne întîmpină *Jalnica tragodie a morții c (u) c (onului) Privilegiu*, strigăt de triumf al unui democrat ferm, bucuros că poate contribui la înlăturarea dominației boierilor și gata să sancționeze pe cei ce încearcă să stea în calea progresului. (Coincidența de titlu cu *Tragodia sau mai bine a zice Jalnica Moldovei întîmplare după răzvărtirea grecilor, 1821* este o simplă întîmplare, lucrarea lui Beldiman publicîndu-se abia în 1861). Ideile democratice, pasiunea pusă în slujba lor, necruțătoarea ironie la adresa dușmanilor ideii de înnoire, apelul unionist sînt elementele profesiunii de credință a lui Hasdeu din această perioadă. Articolul debutează cu expoziția situației, făcută prin îmbinarea a două planuri : unul care expune direct ideile autorului, altul care transferă într-o sferă concretă materialul ideologic abstract, degradîndu-l cu bună știință. Este unul din procedeele frecvente ale ironiei hasdeiene : „Moare cuconul Privilegiu, după unii, căci și-au prea încărcat stomacul de nedreptăți și jăfuiri, două feluri de bucate cam grele de mistuit în timpul de față. Alții zic că moare de o greutate de convențiune la inimă, alții asigură că sfîrșitul îi vine din o prea mare postire de legalitate".

Apărătorii privilegiului nu scapă fără a li se dezvălui intențiile, iar acești apărători nu sînt decît veșnicii cai de bătaie ai lui Hasdeu : „În zadar veghează la cîntecul bolnavului poslușnica „Gazeta de Moldavia", în zadar un mazilit domn, mare amic al murindului, bate mătănii cerînd la Dumnezeu prelungirea vieții multadoratului său amic și tovarăș... În zadar bărbierul „*Steaua Dunării*" vrea să-i scoată sîngele cel rău ce mai are... Cuconul Privilegiu moare... Cuconului Privilegiu are a i se cînta veșnica pomenire".

„Constituționarului", inamic al „Zimbrului și Vulturului" (cu care polemizase Hasdeu în toate numerele „României") i se consacră un paragraf special, dezvăluindu-i-se ipocrizia mascată de fraze cu aparențe democratice : „Constituționarul zice că el poate pentru 6000 de galbeni a-i vinde o haină mai à la mode, numită individualitatea de principii".

Articolul are și o parte a doua (și celălalt articol scris în această perioadă de Hasdeu și care îi aparține cu siguranță e organizat tot fragmentar, oferind, ca și acesta, o succesiune de scene a căror concluzie o dau finalele „apreciațiuni ziarice"). În sfîrșit, articolul se încheie cu un epitaf în versuri, obicei de asemenea hasdeian, sinteză amară și necruțătoare a ironiilor anterioare :

„Ling'această piatră rece
Călătorule nu trece
Lacrimi fără d-a vărsa,
Căci să afli dumneata
C-aici zace-n vecinicie
A Moldovei calicie,
Celebră ca neghiobie,
Privilegiu bolerit
Ce mult țara ș-au iubit
Cît bani pe ea putu face
Vînzînd-o încolo și-ncoace".

Stilul, cu perioade simetrice și acumulări, cu reluări pentru precizare este al autorului nostru, în această perioadă de început (Vezi : în zadar...în zadar... în zadar... Cuconul Privilegiu moare...).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă, așa cum am încercat să demonstrăm, acest articol aparține lui Hasdeu și dacă, cel puțin pînă acum, un altul scris mai devreme în românește nu se cunoaște, înseamnă că *Moartea Cuconului Privilegiu* marchează debutul în publicistică al unuia dintre cei mai temuți gazetari români. Începutul și-l situează autorul sub zodia polemicii, a ironiei necruțătoare față de adversari, în slujba unor principii democratice.

În același ziar, în nr.18, încep să apară niște *Dialoguri zilnice asupra doctrinelor „Constituționarului"*. Cu ziarul conservator „Constituționarul", „Zimbrul și Vulturul" începuse polemica mai demult. În nr. 16 apărea o notiță în care era veștejită atitudinea conformistă a redactorilor ziarului, dar verva lipsea și tonul era departe de copleșitoarele acuzații din numerele următoare. *Jalnica Tragodie a morții Cuconului Privilegiu*, supunea „Constituționarul" focului polemic, de astădată pe un ton acuzator mai deschis, fără menajamente inutile. Cum Hasdeu avea obiceiul de a-și relua ideile pe care credea că nu le dezvoltase cum meritau, numărul imediat următor îi consacră „Constituționarului" aproape două pagini. Tehnica pe care autorul articolului o inaugurează și pe care Hasdeu o va continua toată viața cu succes este a tirului sistematic asupra elementelor componente ale opiniei adversarului. Această modalitate de a descompune în elementele lor ideile, de a distruge părțile șubrezind metodic întregul și demonstrînd la rece ridicolul, este unul din procedeele pe care inteligența hasdeiană le folosește frecvent pentru a-și reduce fără drept de apel adversarul la neant.

Aceste dialoguri nu sînt decît citate din incriminatul „Constituționar" comentate lapidar de autor. „Constituționarul" cerea modificarea legii presei astfel ca fiecare, avînd obligativitatea semnării articolului, să poată fi tras la răspundere pentru ce a scris. I se dă replica, scurtă și mușcătoare : „Cînd numai autorii ar trebui să subscrie, s-ar reduce foarte mult numărul redactorilor „Constituționarului", care iscălesc sau nu iscălesc".

Alt citat al „Constituționarului" întors împotriva autorului său : „Zimbrul și Steaua Dunării care în timpul adormirei lor... nici au uitat nici au învățat nimica".

„N-am uitat că de-apururea ca și în Divanul ad-hoc, cei ce cîntă astăzi liberalii erau cei mai aprinși reacționari ; n-am învățat nimica nou, văzînd reacțiunea îmbrăcată în haina constituțională... Dumnealor sînt oameni ce se țin de modă, voilà tout".

Pe ideea că politica românească e numai schimbarea de măști și lipsă de principii în scopul bunăstării personale se baza și *Istoria modernă a patrioților români*. Opiniile constante îndreptățesc atribuirea articolului aceluiași autor.

În sfîrșit, este inaugurată metoda logică a relevării contradicțiilor din afirmațiile preopinentului și întoarcerii lor împotriva lui. Astfel se citează două paragrafe contradictorii din „Constituționarul" în care, relatîndu-se felul cum a fost întîmpinată noua lege a presei de către celelalte ziare, se spunea că „Pe de o parte Steaua, România și Zimbrul și Vulturul întunecă, pe de alta revarsă lumini... Gici ! A ! Înțelegem : întunecăm pe candidați și luminăm națiunea".

Observăm că sînt citate „Zimbrul și Vulturul", „Steaua Dunării", cele mai cunoscute publicații prounioniste și democratice, și „România", pe care Hasdeu începuse s-o publice abia de o lună. Citarea n-ar părea îndreptățită dacă autorul articolului n-ar fi și redactorul „României".

Articolul este continuat în nr. 20 al „Zimbrului și Vulturului". Obiceiul de a-și întinde articolele în mai multe numere aparține tot lui Hasdeu. De altfel, în colecția ziarului este singurul articol publicat la rubrica umoristică care se continuă în mai multe numere ; dintre celelalte articole se publicau în continuare numai actele oficiale, care nu încăpeau într-un singur număr.

Metoda este tot a deducției logice dezvăluind adevăratele intenții ale adversarului. Vestitele silogisme hasdeiene din „Aghiuță" sînt inaugurate acum : „Constituționarul a făgăduit de a propaga principiile și doctrina adevăratului constituționalism.

Constituționarul propagă candidatura la domnie a prințului Grigorie Sturza ;

Deci prințul Grigorie Sturza este adevăratul constituționalism. Credeți și vă veți mîntui".

Încheierea respectă alt principiu al umorului lui Hasdeu, excelent ilustrator al dictonului „In cauda venenum" obișnuit să-și copleșească adversarul cu trimiteri celebre : „Cînd Consti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuționarul cu sudălmiile în gură ne cheamă la moderație, nu vă amintiți de Tartufu lui Moller (sic) zicînd Dorinei :

„Mettez dans vos discours un peu de modestie
Ou je vais sur le champ vous quitter la partie".

Acte III,
scène II."

Reținem că sublinierea tonului neurban al „Constituționarului" evidențiază o constantă a umorului lui Hasdeu, care-și va face totdeauna o mîndrie din faptul de a nu fi profesat injurii la adresa dușmanilor.

La rubrica *Bondariul* a aceluiași ziar, în nr. 32 apărea o notiță, fără semnătură și aceea, dar care se încheia cu același îndemn cu care se încheiase *Istoria modernă a patrioților români:* „Citiți ziarul Patria în toate numerile sale ! Citiți ziarul Constituționarul în toate numerile sale ! Citiți broșura Jos masca în toate filele sale. Citiți Protestațiunea boierilor de la noiembrie și de toate zilele etc., etc., etc."

Fără nimic hazliu, notița e publicată sub rubrica de umor poate pentru că aceasta era coloana la care colaborase pînă atunci autorul ei. Aici este numai expresia revoltată a ideilor expuse cu vervă de Hasdeu în articolele anterioare : „În loc de post și rugăciune, în loc de umilințe și capete coperite de saci cu cenușă, noi nu vedem în jurul nostru decît deghizăminte de mascarade și muzici deșănțate, la auritul cărora sunet multe minți joacă. Vreți paiați, dulci-amari vreți draci în haine de pusnic? Vreți neguțători de onoare, de patrie, de virtute? Tindeți mîna. Peste ce ați dat ? De vreun Iuda spînzurat în neputință că și-a vîndut pe Domnul? De vreun Saul bătîndu-și peptul, de vreo Magdalenă frîngîndu-și mînele?

Tililile, ce mai minte,
Cați virtutea prin morminte".

Se simte în toate aceste articole dezamăgirea adîncă a tînărului întors în patria după care tînjise și care, din depărtare, avea aura poetică a tuturor idealurilor. Realitatea se dovedise însă crudă și sancționase prompt iluziile. Tînărul arzînd de nerăbdare să-și facă glasul auzit în publicistica românească, nimerise într-un moment politic hotărîtor în istoria țării : cel al precizării poziției naționale în legătură cu poziția socială a fiecărei clase, precizare pe care hotărîrea ce trebuia adoptată în legătură cu Unirea o făcea necesară. Fără să se descurajeze, fără să dea un pas înapoi, Hasdeu refuză orice justificare a nedreptății și-și începe opera de asanare a moravurilor publice din rîvnita Românie. În confruntarea cu realitatea își descoperă geniul polemicii și energia pionierului, care nu-l vor mai părăsi toată viața. Începutul nemulțimirilor hasdeiene față de ordinea statornicită în viață și-n știință, expresia necruțătoare la adresa oricărei forme de impostură își au originea în prima deziluzie și-n prima afirmare de principii.

Colaborarea la „Zimbrul și Vulturul" nu va dura mult, prietenia încheindu-se conform altui obicei pe care acum îl inaugurează Hasdeu, cu o polemică, găzduită de astă dată în coloanele revistei proprii „România". Neînțelegerea începe dela *Jalnica tragodie*, despre care unul din redactorii „Zimbrului și Vulturului" scrisese că e alcătuită „Cu lacrimi de ale României". Dacă acel nefericit redactor vrusese să sublinieze prin aceasta identitatea de principii sau identitatea de persoane dintre autorul articolului și redactorul „României" nu știm. Hasdeu nu suportă însă să fie considerat autorul unui articol „lacrimogen" și retractează colaborarea pentru a putea veșteji apoi în voie ziarul : „Zimbrul și Vulturul nu pot crede cu cîtă plăcere văzurăm hotărîrea lor a urmări pildei ce li dă jurnalul nostru odată pe săptămînă, adică, după zicerea lor, pildei de a vărsa lacrimi. Drept recunoștință ne hotărîm și din partea noastră a urmări măcar pentru astădată pildei ce ni dau Zimbrul și Vulturul în toată ziua (afară de duminică, sărbători și de ziua în care a ieșit nr. 17) — adică pildei de a rîde".

Reținem că în amintitul număr 17 se publicase *Jalnica tragodie*. Recunoaștere a colaborării sau ironie la adresa lacrimilor vărsate împreună? Negare a unor bucăți de început de care condeiul său se rușina sau greșală de atribuire?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PREOCUPĂRI HISPANICE LA ION PILLAT

MEDEEA FREIBERG

Chipul poetului cărturar ni se conturează și mai limpede dacă încercăm să pătrundem dincolo de universul său liric, în zona amplei sale erudiții, a preferințelor și prețuirilor. Marea pasiune pentru tot ce este artă, pictură, muzică, literatură și mai ales poezie, cărela îi va consacra întreaga existență, îl vor face să se apropie cu același interes și aceeași emoție sinceră de cei mai diferiți creatori, dovedindu-se continuu larg deschis oricărei culturi, mereu receptiv în fața celor mai diverse curente, tendințe sau sensibilități.

În mod firesc, Spania cu tradițiile ei, se impune atenției sale. Revelația ei o are încă din timpul studiilor, cînd se află la Paris și descoperă pictura lui El Greco. În 1929, cu prilejul unei călătorii întreprinse pe acele meleaguri, are posibilitatea să-și adîncească cunoștințele despre ea, să cunoască realele ei valori, să descopere esența spiritualității iberice, pe care, după spusele sale, abia acum o înțelege cu adevărat. Cu timpul, încearcă să învețe singur limba, consultă manuale, dicționare, descifrează texte. Lecturi abundente din clasici și moderni, din eseiști de mare finețe și poeți de prestigiu îi reținatenția, cîștigîndu-i pentru totdeauna admirația. Încă de atunci începe să dedice acestei complexe culturi ceasuri îndelungi de meditații. Tot în 1929, aflîndu-se la un banchet al Academiei Catalane, uimește asistența prin cunoștințele sale asupra liricii iberice.

Curiozitatea vie pentru viața, arta și literatura Spaniei nu-l va părăsi niciodată. Un număr însemnat de lucrări privind mai ales poezia modernă, antologii, volume de exegeză, îl vor însoți la întoarcerea în țară. Ele vor alcătui o modestă bibliotecă, cu un cuprins variat, însă substanțial. Vom întîlni aici opere fundamentale, poeți medievali și moderni, aceștia din urmă fiind și cei mai mulți, alături de un ghid informativ de literatură spaniolă[1]. Ele ne oferă un indiciu cert asupra orientării lui Ion Pillat într-un domeniu nou, pe care încearcă să-l apropie. Ulterior, aceste lucrări, dintre care unele poartă și azi însemnările, sublinierile sau adnotările poetului, vor fi achiziționate de G. Călinescu. Cunoașterea lor îl va da posibilitatea eminentului critic să scrie cîteva articole despre poeții moderni: José Santos Chochano,

[1] Este vorba de volumele: *Primera antología de sus versos* și *Poesía española (1915—1931)* ale lui Gerardo Diego, *Cántico* a lui Jorge Guillén, *Rosario de sonetos líricos* a lui Unamuno, *Canciones* și *Romancero gitano* a lui Lorca, *Granada* a lui Villaespesa, *Cantos de vida y esperanza*, *Azul*. *Los raros* ale lui Rubén Darío, *Sevilla y otros poemas* a lui Manuel Machado, *Sonetos sonetillos* a lui Rodriguez Marín, *Fábula y Signo*, *Seguro azar* ale lui Pedro Salinas, *Teatro romántico*, *Poetas de los siglos XVI y XVII*, *La poesía española contemporánea* a lui Angel Valbuena Prat, *Antología de poesía española* a lui Federico de Onís, volume de Berceo, Jorge Manrique, Marques de Santillana, Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle Inclán, Galdós, Eugenio d'Ors, precum și eseurile lui Unamuno, Angel Ganivet, Salvador de Madariaga, Ortega y Gasset etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

José María Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jimenez, Federico García Lorca, publicate în „Lumea", reîntîlnite în paginile volumului de sinteze hispanice, *Impresii asupra literaturii spaniole.*

În Spania, Ion Pillat vizitează Mancha, sudul luminos, Madridul ; admiră peisajul, cunoaște poporul, asistă la corride. Îl impresionează bogăția tipurilor din Don Quijote pe care le întîlnește la tot pasul : pe străzi, mișcîndu-se, manifestîndu-se, înconjurîndu-l cu grația și candoarea lor. Descoperă cu emoție veneraţia spaniolilor pentru Cervantes, pentru romanul său, aflat la îndemîna tuturor, în parcuri, grădini, palate maure, devenit adevărată biblie.

Străbătînd pămîntul uscat și fierbinte al Manchei, permanent însoțit de umbra lui Don Quijote și a lui Sancho Panza, meditează îndelung asupra fondului tragic al cărții și al eroului ei. Aceste momente le vom regăsi într-unul din cele mai substanțiale „portrete lirice" ale sale. În concepția sa, Cervantes romancier și nu poet, se numără printre cei mai mari lirici ai omenirii, alături de Goethe, Hugo, Baudelaire, Claudel, Jammes, Péguy, Valéry, Fargue, Romains, Jeats, Whitman, Masters, Rilke și mulți alții. În „portret" sînt analizate cu finețe și discernămînt intențiile autorului și realizarea cărții. Ele sînt raportate continuu la coordonatele politice-spirituale ale Spaniei acelui timp, la viața, aspirațiile și eșecurile lui Cervantes. Comparațiile cu tipurile create de El Greco, cu eroi și opere ale literaturii universale, întregesc înțelegerea spiritului cervantesc. În studiu se conturează cu claritate modernismul romanului ; întîlnim idei originale asupra tragicomicului său, a dualității atitudinii lui Cervates față de eroi și insistențe binevenite asupra personajelor fundamentale. În discutarea complexității caracterelor lui Don Quijote și a scutierului său, implicit se combate tendința curentă a prezentării lor schematice, „antagonice". Poetul se lasă sedus de ideea enunțată de Salvador de Madariaga asupra influențării reciproce a acestor două personaje pe parcursul romanului, descriind nuanțat și concis aquijotizarea și sanchizarea lor. Acest fapt îl determină să afirme că „Cervantes — Quijote — Sancho sînt o singură ființă sau mai bine-zis trei ipostaze ale aceluiași suflet".

Nouă este însă interpretarea dată „nebuniei" eroului, deci cheii romanului. Astfel, se afirmă că visurile tinereții sale, iluziile sale idealiste, Cervantes le pune în trupul unui bătrîn ce nu mai poate să le realizeze. „Tot ce e fundamental în Quijote ne apare în imaginea pe care o obținem suprapunînd efigia tînărului semeț și visător de mari cuceriri, care e Cervantes, peste figura bătrînului bolnăvicios, dezamăgit și obosit, care e tot Cervantes. Quijote nu e decît un bătrîn cu dorinți, iluzii și visuri de flăcău". Critica obiectivă, clasică, făcută cu calm și răbdare, cu luciditate și înțelegere, îl duce pe poet la descifrarea sensurilor majore ale cărții, la interpretarea lor într-un mod cu totul diferit față de cel întîlnit pe atunci la noi și chiar în Spania. Subiectivismul, „unamunismul" sau chiar „călinescianismul" îi sînt străine, nemaivorbind de prezentările didactice, aride, adesea cu caracter informativ, divulgator, destul de frecvente în epocă.

Mecanismul cărții, subtilitățile ei, sînt percepute cu exactitate de poet. El și-o apropie cu un ochi modern, dublîndu-și fina intuiție și capacitate critică cu o solidă documentare și cunoaștere a celor mai interesante spirite critice ale Spaniei. Parcurgînd *Gula del lector del Quijote* a lui Salvador de Madariaga, *Meditaciones del Quijote* a lui Ortega y Gasset și tomurile lui Azorín, Unamuno, Ramiro de Maetzu, Américo Castro și alții despre *Don Quijote*, Ion Pillat ajunge pe cale proprie la esența fenomenului spaniol și a celui cervantesc. Asociațiile cu literatura română îl duc la descoperirea unui Don Quijote suis-generis, întruchipat în eroul lui Calistrat Hogaș, din volumul *În munții Neamțului*. Numindu-l excursionist pribeag, ce aspiră la un alt ideal, diferit de cel al cavalerului rătăcitor, la cucerirea piscurilor visate, aventurile sale și tipurile întîlnite în paginile cărții îl sugerează poetului influența capodoperei cervantești. În realitate, întîlnim cel mult o reminiscență livrească a scriitorului român, extrem de palidă și exterioară, chiar vulgarizatoare în comparație cu complexitatea originalului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi poetul afirmă cu modestie în prefaţa volumului de *Portrete lirice*, că publicarea lor a fost făcută în dorinţa de a împrospăta „punctele de vedere în privinţa unora din marii lirici ai omenirii", eseul său despre Cervantes constituie o cercetare fundamentală în suita receptării critice româneşti. Dublat de un portret al autorului, conturat cu măiestrie, el adaugă studiilor existente claritate, miez şi erudiţie, fiind actual şi azi atît pe plan naţional cît şi european.

După cum va afirma în *Mărturisiri*, preţuirea sa pentru marile literaturi clasice, pentru romanul lui Cervantes, alături de alte capodopere ale literaturii universale, deşi a apărut mai tîrziu, a fost continuă şi trainică. „După o anumită vîrstă, mai mult decît stelele schimbătoare şi trecătoare ale modernilor, ceea ce te recheamă mereu sînt luciriile mai depărtate, dar care nu pier niciînd, ale marilor literaturi clasice de totdeauna. Din acest punct de vedere, Homer şi Sofocle, Virgiliu şi Horaţiu, *Divina Comedie* a lui Dante, *Sonetele* sau *Hamletul* lui Shakespeare, *Don Quijote* al lui Cervantes, teatrul lui Racine, fabulele lui La Fontaine, *West-östlicher Divan* al lui Goethe şi imnurile neterminate ale lui Hölderlin, s-au propus tîrziu, dar cu atît mai trainic, admiraţiei mele".

Figura eroului legendar îi rămîne în minte încă de la prima lectură a romanului. Poezia *Unor mori de vînt*, inclusă în ciclul de tinereţe *Visări păgîne*, scris între 1910—1912, aminteşte aventurile eroice ale bravului cavaler. Cele cîteva versuri ilustrează un fragment de roman trecut prin sensibilitatea poetului. Prospeţimea şi gingăşia imaginilor, simplitatea lor, precum şi acuitatea elementelor rustice, evocatoare, duc la crearea unei poezii de atmosferă, plină de farmec şi putere de sugestie. Morile de vînt ale Pamplunii, ca nişte „straşini cu-aripi negre pe discul alb al lunii, / Care-şi aduc aminte, aşa bătrîne sînt, / De Don Quihote-n luptă cu morile de vînt/", deşi le „paşte moartea cumplită an de an", păstrează încă „trufie de nobil castilian", aşteptînd „Să vie-n licărire de zale ce răsun'/Hidalgo de la Mancha şi visul lui nebun".

Ani mai tîrziu, în plină maturitate creatoare, poetul este pătruns de adevărata semnificaţie a donquijotismului. În volumul *Împlinire*, scris între anii 1939—1940, figurează o altă poezie dedicată admirabilului personaj. Ea poartă chiar titlul *Don Quichotte*, poetul folosind în mod surprinzător ortografia franţuzească a numelui eroului. Interesantă este şi geneza ei. Prin anii 1938—1939, Ionel Teodoreanu, solicitat de un grup de elevi de la liceul „Spiru Haret", între care se afla şi fiul poetului, să primească conducerea unei reviste literare a liceenilor din toată ţara, s-a gîndit s-o intituleze *Don Quichotte*. Luînd cunoştinţă de acest proiect, nerealizat pînă la urmă, Ion Pillat s-a întîmplat să compună chiar în aceeaşi noapte o poezie, în care simbolul lui Don Quijote apare identificat cu aspiraţia la absolutul poeziei. „Fantastic deşirîndu-şi lung umbra din perete./ Se înalţa din perne şi boală Don Quichotte./ Ardeau ca jarul ochii bătrînului netot,/ Dur se arcuia profilul său aprig de erete"... „Căci dorul său din urmă îi arăta prin zare,/ Strălucitor de tînăr în zale sunătoare/ Alt Don Quichotte, mai mîndru, de-acelaşi vis atras,/ Ce, părăsind pămîntul/ şi răii toţi, şi bunii,/ Schimbîndu-şi Rosinanta pe-naripat Pegas,/ Cu lancea poeziei lovea în scutul lunii".

Spre deosebire de eseu, unde Don Quijote e un bătrîn „cu visuri de flăcău", în lirică întîlnim o altă prezentare a sa : Don Quijote prin acţiunile sale e poetul care făcuse tot ceea ce n-a scris, un poet nerealizat, ce tinde spre un ideal, spre absolut. Dubla interpretare a complexului erou cervantesc, întîlnită în opera aceluiaşi scriitor şi proprie lui, ne incită la meditaţie. Ea concordă de altfel, printr-o fericită coincidenţă, cu unele păreri ale criticii contemporane spaniole.

Vorbind despre Renaşterea europeană, privită comparativ, pe ţări, poetul remarcă noutatea pe care o aduce ea în spiritul omenirii. Deşi nu ignoră afirmaţiile unor critici de seamă, ce neagă chiar influenţa Renaşterii în peninsula iberică, el recunoaşte însă că Renaşterea spaniolă a cunoscut un destin particular, datorită existenţei unei puternice tradiţii mistice, proprii ei. Ţinînd seama de spiritul şi tradiţia ţării în care se dezvoltă teatrul, poetul erudit observă că în acea epocă el a cunoscut „o întreită ipostază : teatrul elizabetan, cu Shakespeare, singurul care a înflorit la sfîrşitul Renaşterii ; teatrul clasic francez, cu Racine şi Molière ; teatrul spa-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

niol, cu Lope de Vega şi Calderon." Pe Cervantes, Dante şi Shakespeare, tocmai datorită genialităţiilor, îi consideră dincolo de spaţiu şi timp. Deşi ei aparţin în întregime vremii lor, ei sparg hotarele fixate de datele istorice. Spunîndu-şi cuvîntul asupra oricărui fenomen de cultură, Ion Pillat dovedeşte şi cu acest prilej înţelegere, profunzime şi orginalitate.

Manifestîndu-şi întreaga iubire pentru Cervantes, poetul simte o atracţie deosebită pentru lirica modernă de limbă spaniolă. Dintre poeţi, o înclinaţie specială simte pentru Rubén Darío, părintele modernismului hispan şi pentru Juan Ramón Jimenez, „andaluzul universal", laureat al premiului Nobel. Pe Juan Ramón Jimenez are ocazia să-l cunoască la Paris, la un Congres al Pen-clubului. Impresionat de direcţiile noi şi atît de diferite pe care le imprimă cei doi mari titani în poezie, cu o curiozitate neistovită şi o pasiune continuă, citeşte tomuri nenumărate de poezie modernă spaniolă. Ca şi în parcurgerea celorlalte literaturi, îşi notează cu conştiinciozitate numele poeţilor, volumele parcurse şi anul apariţiei lor. Cele patru file rămase în manuscris, redactate la Miorcani în 1939 şi din care prima lipseşte, par a fi tot atît de bine şi un proiect de antologie modernă. Poeţii spanioli sînt trecuţi în ordine cronologică, în funcţie de anul naşterii şi nu al debutului sau al afirmării lor. Rîndurile sale indică cunoaşterea temeinică a unor lirici extrem de diferiţi, ca Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Enrique Diaz Canedo, Antonio Machado, Unamuno, Perez de Ayala şi mulţi alţii. Sînt incluşi poeţii generaţiei de la 98, alături de poeţii regionali, poezia pură reprezentată prin Juan Ramón Jimenez, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Lorca, Alberti şi poeţi tineri ca Luis Cernuda, Vicente Aleijandre şi alţii, datele oprindu-se la anul 1935. Unele din volumele acestora, aflate în biblioteca G. Călinescu, conţin autografe ale poeţilor respectivi. Pe unii i-a cunoscut personal, alţii i-au fost şi oaspeţi.

Aceste cîteva pagini pot fi luate nu numai ca o informare conştiincioasă a poetului român, ci mai mult, ca un plan de perspectivă. Aşa cum s-a preocupat de *Antologia poeţilor de azi*, reprezentativă pentru poezia românească postbelică, frecventînd permanent lirica europeană şi universală, era firesc să se gîndească şi la una a celei spaniole, de loc cunoscută la noi. Însă prin moartea sa prematură, acest vast şi util program de lucru a rămas în stadiu de proiect, el fiind însă un indiciu sigur asupra criteriilor de valoare şi gust ale poetului.

Din numeroasele încercări pline de merit de traducere a liricii universale, tîlmăcirile doar a trei poezii din limba spaniolă au fost tipărite. Este vorba de *Vesper* a lui Rubén Darío, *Călare se duce poetul* a lui Juan Ramón Jimenez şi poezia lui Antonio Machado, dedicată *Lui José Maria Palacio*. Completînd cu părerea lui G. Călinescu, care afirma în volumul de „impresii", că „Ion Pillat arăta un explicabil interes pentru Rubén Darío din care începuse a traduce, remarcabil (de pildă *Soneto de trece versos*)," ne putem gîndi că poate şi alte încercări din aceeaşi literatură au rămas în manuscris.

În consonanţă cu preferinţele lui Ion Pillat şi reprezentative pentru maniera de creaţie a fiecăruia dintre ei, de o mare simplitate şi frumuseţe, cele trei poezii publicate transmit mesajul de idei sau starea sufletească a poeţilor respectivi, creînd atmosfera originalului sau cadrul său pictural. Cu toate acestea, unele mici libertăţi se remarcă. Dintre poeziile amintite, cea a lui Juan Ramón Jimenez, poet printre poeţi, este şi cea mai reuşită. De factură romantică, fluidă, plină de nerv şi mişcare, ea se pretează mai lesne transpunerii. De aceea, ea este şi singura care păstrează ritmul, rima şi muzicalitatea originalului. Simfonicul Rubén Darío, inovatorul versului castilian şi interiorizatul Antonio Machado, apar în transpunerile lui Ion Pillat ceva mai şters, deşi fiorul lor poetic este transmis. Particularităţile versului lor, sugerările de cadru sau atmosferă ridică numeroase probleme de traducere.

Aceste modeste începuturi, curmate brusc, atestă un cunoscător fin, sensibil şi de mult bun gust, întîlnit în persoana poetului român. Trezind spiritele mari ale vremii, insuflîndu-le curiozitatea şi pasiunea sa pentru fenomenul literar iberic, difuzînd cu discernămînt valorile acestei culturi, interpretîndu-le în mod original şi creator, traducînd cu conştiinciozitate şi talent, Ion Pillat rămîne eternul îndrăgostit faţă de tot ce este artă, generos în a împărtăşi şi semenilor săi ceea ce l-a impresionat mai mult din cultura lumii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION MINULESCU ŞI HORIA TECULESCU

Note pe marginea unei scrisori inedite

TULIU RACOTĂ

Prin mărturisirile cuprinse sub titlul *Nu sînt ce par a fi*... („Revista Fundaţiilor; VIII, oct. 1941, nr. 10, p. 75), I. Minulescu îşi invită cititorii „să identifice isvoarele de origine" ale poeziilor sale, cu toate că întotdeauna „i-a plăcut să joace rolul spartanului din antichitate, căruia îi era permis să fure orice, dar cu condiţia să nu fie prins asupra faptului de către autorităţile legale".

Poate că mă găsesc pe linia acestei dorinţe şi dacă, ocolind originile „livreşti" ale poeziei *Peisaj umed*, voi arăta numai originea „terestră" a acesteia şi, în parte, itinerarul ei după săvîrşirea „păcatului artistic"...

Poezia *Peisaj umed* ne transpune, astfel, în lumea „vechei şi constantei" afecţiuni a poetului I. Minulescu faţă de Horia Teculescu, finul intelectual de pe Tîrnave, directorul liceului de băieţi din Sighişoara în perioada 1926—1942, publicistul distins cu două premii ale Academiei Române.

Se pare că s-au cunoscut numai în prima parte a anului 1927, cînd, în sala de spectacole a Sighişoarei şi în cadrul unei şezători literare organizate de Societatea Scriitorilor, Ion Minulescu, punînd mult talent actoricesc în interpretarea poeziilor sale, a stîrnit furtuni de aplauze, iar Horia Teculescu a citit o scurtă operă în proză (sau un fragment) al cărui titlu nu mi-l mai amintesc; a fost aplaudat şi el de auditori, chiar şi de autorul *Acuarelei*.

Prietenia s-a înfiripat desigur după anul 1929, căci la sfîrşitul acestuia a apărut în anuarul liceului de băeţi din Sighişoara şi în extras culegerea de poezii populare a lui H. Teculescu *Pe Mureş şi pe Tîrnave flori înrourate* (doine şi strigături), trimisă multora şi în primul rînd prietenilor cu legături la redacţia revistelor şi ziarelor pentru buna comentare a faptului literar, *nu* şi lui I. Minulescu, deşi era şi el preţuit. Aşa se face că poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* s-a văzut nevoit să ceară culegerea în 1937, după „parafarea" prieteniei...

S-au împrietenit pe malul Oltului, la Căciulata, bînd apă din „izvorul tămăduirii", vara. O fotografie care ni-i înfăţişează la mănăstirea Cozia, are pe revers o datare făcută de o mînă străină: VIII.935

În vara următoare, se întîlnesc la acelaşi izvor. Prietenia este adîncită. Într-una din zile, citadinul poet se agită, căci

„Plouă strîmb
Şi fals,
Plouă timpit...
Toată ziua plouă..."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fantezia grotescă a scriitorului creează imagini dilatate. Ajunse în izolare creatoare, imaginile prind aripi şi intră în sfera „graţiei" spre a fi cunoscute de cei mulţi. Noua poezie e numită *Peisaj umed*. Cuprins de o delicateţă rodită de intimitatea caldă a unei reale prietenii, creatorul se mulţumeşte cu o copie şi dă originalul prietenului său.

Au trecut cîteva luni. În 28 ianuarie 1937, poetul Minulescu, director general în Ministerul Artelor, a trimis următoarea scrisoare prietenului său sighişorean :

Ministerul Cultelor şi Artelor

34, B-dul. Palatului
Cotroceni
Joi, 28 ian. 937

Dragă Horia,

Fii te rog drăguţ şi trimite-mi şi mie o copie după poezia făcută la Căciulata cu Any Ondra, pe care eu am pierdut-o şi de care am nevoe s-o pun într-un foileton. Tu trebue s-o păstrezi fiindcă ştiu că asta este una din dulcile tale manii. Nu-ţi mai vorbesc de promisia de a-mi trimite un exemplar din culegerile tale populare. Eşti o hahaleră simpatică de altfel, ca şi mine — trebuie să ne iertăm unul altuia şi să aşteptăm vremuri mai bune, cînd ne vom putea ţine de cuvînt. Pe Any Ondra însă, trimite-mi-o că-mi trebue — nu ea — poezia ! Cînd mai vii pe la Bucureşti, ostenește-te să dai cu nasu şi pe la mine, la minister şi poate chiar pe-acasă, dacă nu cumva distanţa te înspăimîntă. Stau la Cotroceni. Sărută-ţi nevasta şi din partea mea, iar tu primeşte un „pup" original şi expresia vechei şi constantei mele dragoste.

Al tău,
Ion Minulescu

Copia cerută i se trimite. Poezia *Peisaj umed* apare în grupajul *Patru groteşti* din volumul *Versuri*, ediţie definitivă îngrijită de autor, şi apoi, începînd cu a doua ediţie definitivă, apărută în 1943, în grupajul *Cinci groteşti*, format din : *Ploaia Sfîntului Ilie*, *Peisaj umed*, *Păpuşa automată*, *Fetiţa din Făgădău* şi *Sinuciderea unui anonim*. În ambele ediţii, grupajul este dedicat lui H. Teculescu. Nu sîntem în posesia originalului sau a celor două copii spre a vedea ce transformări a suferit poezia pînă la apariţia în volumul *Versuri* din 1939.

Este greu de spus dacă dorinţa lui I. Minulescu de-a i se trimite culegerea de poezii populare *Pe Mureş şi pe Tîrnave* are ca izvor acţiunea de autohtonizare a poeziei sale şi de folosire creatoare a folclorului, cotitură evidentă mai întîi în versurile din volumul *Nu sînt ce par a fi...*, [1936], sau simpatia pentru culegător. Fapt este că H. Teculescu, dacă ar fi putut, şi-ar fi făcut la timp datoria de prieten. Dar Anuarul cu culegerea de poezii populare şi puţinele extrase făcute au apucat calea poştei cu o iuţeală aducătoare de multe supărări. Aşa, bunăoară, încă în primăvara anului 1930, L. Blaga i-a trimis din Berna lui H. Teculescu următoarea întrebare supărată : „Scumpe Horică, [...] Se poate să nu-mi trimiţi şi mie *Florile de pe Tîrnave*?"

Dorinţa lui Minulescu de a fi vizitat de Teculescu este firească. Pe aceşti doi intelectuali îi uneau cu tărie multe trăsături comune, ca : temperamentul predispus la vorbărie simpatică, continua lărgire a orizontului, sensibilitatea vie, condamnarea vieţii cotidiene burgheze ...Să adăugăm şi sociabilitatea generoasă a lui Minulescu, atenţia mai pronunţată faţă de cei căzuţi în suferinţă? Toate acestea explică şi dărnuirea originalului poeziei *Peisaj umed*.

Dar nu numai atît. Am avut întotdeauna convingerea că H. Teculescu, intelectualul mort de tuberculoză în 1942, după foarte mulţi ani de suferinţă, este cărturarul „primar", „iniţial", al următoarelor versuri din poezia *Ploaia Sfîntului Ilie*, care face parte din grupajele amintite şi dedicate lui H. Teculescu :

„Plouă !...
Zi şi noapte, plouă...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Plouă aşa ca şi cum ploaia
N-ar fi ploaie, ci...potop!...
Stop, Sfinte Ilie...
Stop!...
Domoleşte-ţi telegarii
Şi mai crapă-ţi barba-n două,
Că de cînd tot plouă... plouă,
Ploaie veche,
Ploaie nouă,
Ne-au murit toţi cărturarii
De ftizie..."

Şi H. Teculescu n-a ţinut să-mi distrugă această convingere, cu toate că a avut ocazii în 1940—1942, cînd am funcţionat la aceeaşi şcoală şi mi-a vorbit adesea despre relaţiile sale cu condeieri. Convingerea aceasta este întărită oarecum şi de următoarea afirmaţie făcută de Tudor Vianu în postfaţa la volumul de *Versuri* din 1959: „Ion Minulescu avea obiceiul să-şi dedice bucăţile lui cîte unui prieten, poet sau pictor al vremii sale şi o făcea astfel încît există totdeauna o legătură între natura poeziei şi aceea a dedicatarului" (p. 254).

Şi Tudor Vianu continuă: „Dar pentru că, oferindu-şi versurile, Minulescu dovedea simpatie şi generozitate faţă de contemporanii lui, aceştia sînt îndatoraţi cu răspunsul aceloraşi sentimente, perpetuînd amintirea omului şi poetului original, plin de îndemnuri noi, deschis spre lume, foarte spiritual" (p. 254). Este tocmai ceea ce a făcut H. Teculescu: în clasă şi în afară, a vorbit întotdeauna cu căldură despre activitatea creatoare a bunului său prieten, ba, ca poet (căci a avut momente cînd a creat şi poezii), a căzut în „*minulescianism*", în setea de călătorie, cel puţin imaginativă, în regiuni exotice, ca reacţie faţă de uritul vieţii cotidiene burgheze, cum vedem în *Svon*, poezie apărută în „Gînd românesc, VI (1938) nr. 1—2 (ianuarie—februarie):

„Cocoare trec în stol spre răsărit
În nopţi de toamnă, cu sclipiri de brumă.
Spre care zări le poartă fîlfăitul
De-aripi... şi cine le îndrumă?

Doar şoapte surdinate-n jos străbat,
S-aude cîte-un tainic pîiuit...
În urma lor, spre ţări necunoscute,
De ce alergi, tu, suflet chinuit?
. . . . . .
Şi tot de-ademenesc străine zări
Cînd, trist, asculţi ecoul monoton...
De dincolo, din largurile firii,
Mereu te cheamă-n alte lumi un svon".

Am alăturat aceste două nume prietene, considerînd că sarcina istoriei literare este să descopere şi să explice relaţiile scriitorilor cu lumea înconjurătoare, nu să le acopere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CORESPONDENȚA DINTRE LIVIU REBREANU ȘI MARCU BEZA

GEORGE MUNTEAN

Încercînd inventarierea și apoi publicarea pe cît posibil completă a bogatei corespondențe întreținute de Marcu Beza (1882—1949) cu un mare număr de scriitori și oameni de cultură români și englezi, am dat, între altele (la Biblioteca Academiei, la Muzeul literaturii române și la fratele scriitorului, Vasile George Beza), peste epistolele dintre acesta și Liviu Rebreanu. Corespondența dintre cei doi, ce pare a se fi păstrat aproape în întregime, începe printr-o scrisoare a lui Marcu Beza, trimisă din Anglia (unde a fost consul general al legației române și profesor la Universitatea din Londra) la 21 iulie 1925. Îi vestea printr-însa că-i trimite pentru „Mișcarea literară", al cărei director Rebreanu era, „un al doilea studiu, *Henry James*. E un romancier mare, cu imensă înrîurire asupra literaturii contemporane în Anglia, și totuși aproape necunoscut la noi" (B.A.R., coresp. 142194). Am putea deduce că și primul studiu trimis va fi fost însoțit de o misivă asemănătoare (peste care, însă, n-am dat) și că schimbul de scrisori dintre cei doi va fi fost mai cuprinzător, cu atît mai mult cu cît, în epocă, Beza a avut un rol și un prestigiu deloc neglijabil chiar pentru o personalitate de talia celei a lui Rebreanu (este fondatorul secțiunii românești a PEN-clubului, a tradus sau a înlesnit numeroase traduceri din română în engleză, a popularizat intens și sistematic cultura română în Anglia și pe cea engleză în România etc. etc.) Pe misiva amintită mai sus Rebreanu notează : „răspuns 9.IX 1925". Este prima scrisoare a romancierului către Beza, din cele păstrate. Dat fiind interesul ei pentru conturarea activității și gîndirii publicistice a lui Rebreanu, o reproduc în întregime, ca și pe cele două scurte, ce-i urmează, ale lui Beza către directorul revistei, cu care se încheie prima parte a corespondenței dintre cei doi, legată, cum s-a văzut, de prezența anglistului în „Mișcarea literară", unde va apare și un interviu cu el, semn al atenției deosebite acordate de conducătorul acestei publicații colaboratorilor mai apropiați.

Următoarea etapă a corespondenței dintre ei debutează printr-o scrisoare din 3 martie 1928, a lui Rebreanu către Beza. Ea este prilejuită de participarea emitentului la sărbătorirea centenarului nașterii lui Ibsen la Oslo și Bergen, în Norvegia, și de întoarcerea acestuia, prin Anglia, în țară. Între timp, relațiile dintre cei doi scriitori se strînseseră destul de mult, fapt ce se vede nu numai din apelativele folosite, ci și din caracterul mai liber al scrisorilor,mai ales al celor ale autorului lui *Ion*, relevîndu-ni-se astfel un Rebreanu mai slobod în expresie, mai degajat și rapid în reacție decît ne obișnuisem a-l vedea din alte manifestări ale sale. Rezultă, apoi, din ele, contextul în care s-a produs această călătorie, cunoștințele de engleză ale lui Rebreanu, setea lui de a ști cît mai multe. În afară de cea din 13 aprilie 1928, trimisă

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR. 1, P. 121—131, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de romancier din București, în semn de ultimă mulțumire lui Beza (păstrată doar fragmentar la Muzeul literaturii române, cu nr. 9531), sînt reproduse alci toate cele prilejuite de acest eveniment. În aceasta din urmă Beza e întrebat cînd vine în țară spre a participa și la „o masă a PEN-clubului românesc împreună cu S.S.R. E foarte probabil că la 9 mai va veni la București ca invitat al nostru Benjamin Crémieux, care va ține și vreo două conferințe. Ți-ar fi poate agreabil ca proiectata masă să fie în onoarea amîndurora?"

În partea lipsă a scrisorii erau formulate o seamă de rugăminți ale emitentului care, speriat de cantitatea lor, scrie: „Sfîrșesc, fiindcă altfel cine știe ce noi rugăminți o să-mi vie în minte și, slavă Domnului, v-am ancombrat destul cît am stat acolo".

Urmează două scrisori de la sfîrșitul anului 1928, privitoare la volumul lui Beza *Romanul englez contemporan* și la romanul *Ciuleandra*, pe care inimosul diplomat intenționa a-l traduce în englezește. În scrisoarea lui Rebreanu se vorbește și de viitoarea „Gazeta literară", din 1929, dovadă că demonul publicistic nu-l părăsea deloc. Însă peste puțină vreme marele scriitor va prelua conducerea Teatrului Național din București, ceea ce, în corespondența sa cu prietenul de la Londra, va marca o nouă etapă, determinată de intențiile noului director de a alcătui un repertoriu de calitate al primei noastre scene. În cadrul acestuia, piesele lui George Bernard Shaw urmau să ocupe un loc însemnat. Cum Beza mediase între marele dramaturg englez și Teatrul Național încă din 1925, pe vremea directoratului lui Corneliu Moldovanu (mediere ce a generat, la rîndu-i, un schimb de scrisori între Moldovanu, Beza și Shaw, care vor apare cu alt prilej), Rebreanu i se adresează din nou în acest scop. Beza intervine pe lîngă Shaw, atrăgîndu-i atenția că „directorul Teatrului Național este d. Liviu Rebreanu, cunoscut romancier român, și sînt sigur că va face tot ce-i va sta în putință ca să acorde cuvenita importanță atît traducerii, cît și montării marii dv. piese" (*Om și supraom*). Shaw autorizează reprezentarea, punînd condițiuni care, cu toate asigurările ce i se dăduseră, vor fi respectate numai în parte, cum se vede din corespondența de față. Totodată, dă autorizație pentru o altă piesă cerută de Național, *Caterina cea mare*, iar în toamnă, probabil după întîlnirea dintre Rebreanu și Beza, care-i va fi atras atenția asupra altor piese ale sale, dramaturgul englez oferă spre traducere piesa *Căruța cu mere*, iar mai tîrziu și alte scrieri dramatice ale sale. Spre a-i cîștiga simpatia pentru noi, Beza îi trimite lui Shaw și o serie de cronici românești la spectacolul cu *Om și supraom*, despre care acesta scrie: „Mulțumesc pentru tăieturile de presă. Nu știu o iotă rămînește, dar cum limba este evident latină și nu slavă, pot ghici conținutul general al articolelor" (nu peste mult va scrie entuziasta sa prefață la versiunea engleză a poeziilor lui Eminescu).

După o scrisoare a lui Beza în legătură cu vizita în România a fondatoarei PEN-clubului, scriitoarea Dawson-Scott și a lui Arthur Lynch, urmează alta, alăturată versiunii engleze a *Pădurii spînzuraților*, în apariția căreia entuziastul popularizator a avut un rol esențial (multe din traducerile sale și din cele puse de el la cale erau subvenționate din fondurile lui; plătea apoi unui editor tipărirea cărții, urmînd a-și scoate, în timp, banii din vînzarea acesteia, ceea ce nu se întîmpla totdeauna, fără a-l descuraja însă în eforturile sale; apariția întregii corespondențe va evidenția și mai din plin aceste nobile strădanii).

Ultimele două scrisori din această corespondență sînt, una a lui Beza, trimisă din Palestina, unde fusese dislocat, fără voia lui, de la Londra, spre a reprezenta guvernul român, și alta a lui Rebreanu, plină de mulțumiri pentru ce a făcut acesta pentru scrierile sale, cu elogioase și drepte aprecieri despre cartea lui Beza, *Shakespeare în România*. Este, totodată, o scrisoare profetică pentru destinul scriitorului diplomat, care-și va spori în urma acestei detașări opera cu cîteva cărți importante pentru el și pentru cultura noastră, între care *Urme românești în Răsăritul ortodox* (ed. I, 1935; ed. II, adăugită, 1937; ed. III, din nou adăugită cu cercetări făcute pînă în ultimii ani de viață, în pregătire la Editura Meridiane, în îngrijirea subsemnatului) este o lucrare de bază în cunoașterea vechii noastre culturi și a răspîndirii ei în lume. După aceste succinte lămuriri, iată o selecție cuprinzătoare din amintita corespondență.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I

„MIŞCAREA LITERARĂ" — Gazeta săptămînală de critică şi informaţie literară, artistică şi culturală.

Redacţia, str. Popa Tatu 109

Bucureşti, 9 sept. 1925

Iubite domnule Beza,

Îţi mulţumesc, cu întîrziere de peste o lună, pentru interesantul studiu despre Henry James ce ai avut amabilitatea să mi-l trimiţi pentru „M.L." Am fost mai prompt cu opera d-tale, am publicat-o imediat şi cred că ai primit numărul în care a apărut (de altfel sper că primeşti regulat revista; eu ţin să-ţi mulţumesc mult pentru „Times Literary Supplement", pe care vom începe curînd să-l şi utilizăm în revista noastră). Am regretat doar că n-am avut şi vreo fotografie sau desen cu care să însoţim studiul d-tale. Pe viitor — şi cred că va fi curînd — dacă mi-ai trimite odată cu articolul şi fotografia celui studiat, ţi-aş fi şi mai recunoscător.

Cu începerea noului sezon literar, aş vrea să introduc oarecari îmbunătăţiri la „Mişcarea". Între altele, ar fi şi o atenţie mai susţinută pentru viaţa literară în străinătate. Am şi publicat o mică cronică, chiar despre literatura engleză — dacă ţi-a căzut în mînă — datorită lui Dragoş Protopopescu. Cam aşa ceva aş fi dornic să am măcar o dată pe lună despre anglo-americani. Pe Dragoş nu pot conta mult, acest articol a venit după un an de promisiuni. D-ta însă, care eşti chiar în mişcare, ai putea, de-ai vrea — să contribui la o bună şi conştiincioasă informare a noastră despre evenimentele reprezentative ale mişcării literare engleze. Ai vrea oare? O dată pe lună? Răspunsul d-tale afirmativ m-ar bucura mult. Cronica ar putea fi eventual chiar neiscălită, dacă semnătura unei cronici informative nu ţi-ar conveni. Important ar fi însă ca să fie opera unui cunoscător obiectiv şi priceput; de aceea mă gîndesc la d-ta.

Pe urmă aş mai avea o rugăminte amicală. Am dori să facem schimb între „Mişcarea" şi cîteva reviste engleze literare. Ai vrea oare să mă sfătuieşti cum să procedăm şi cărora să ne adresăm?

D-ta, cu relaţiile multe ce le ai, dacă ai vrea, ai putea mult să ne ajuţi spre a face din „M.L." revista ce ne trebuie.

Îţi mulţumesc mai dinainte pentru toate şi te rog să primeşti cele mai bune salutări de la

Al d-tale
Liviu Rebreanu

M.L.R. 9527

II

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a
României — Londra

21 sept. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Mulţumesc de scrisoare. Am luat pentru lunile de vară o casă la ţară, unde n-am la îndemînă cele trebuitoare scrisului: cărţi de referinţe etc. Mă întorc peste o săptămînă şi atunci voi căuta să-ţi trimit pentru „Mişcarea literară" ceea ce doreşti; aşa că între celelalte îmbunătăţiri poţi s-o treci şi pe aceasta. Voi da cronicilor mele din Londra — după împrejurări —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un caracter cultural mai larg, semnindu-le, negreşit, pentru a-mi lua şi răspunderea lor. Numerile din urmă ale „Mişcării" mi-au venit regulat; dar n-am primit acela cu articolul lui Dragoş.

Voi rîndui şi chestia schimbului cu reviste engleze.

Cu multe salutări,
al d-tale,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142195

III

4 Cromwel Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

9 oct. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Iată aci o cronică asupra Vicontelui Grey. Cartea e foarte scumpă — peste 2000 de lei — încît cine ştie cînd va putea ajunge în ţară. De aceea am citat pasajele din documentele noi, care ne interesează. Te rog numai, fă să nu se strecoare greşeli, respectîndu-se şi punctuaţia mea. Îţi trimit şi o fotografie s-o reproduci.

De chestia revistelor n-am uitat[1].

Cu dragoste,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142196

IV

Bucureşti, 3 martie 1928

Iubite Beza,

De cel puţin două săptămîni sînt mereu pe punctul de a-ţi scrie. Motivul: şi oficial şi sentimental — ai să vezi îndată. Din pricina tembelismului oficialităţii noastre, de-abia azi sînt în stare să-ţi comunic ceva precis şi categoric.

E vorba de reprezentarea României la serbările centenarului Ibsen la Oslo (Norvegia). Invitaţia oficialităţii norvegiene a venit de două luni. Guvernul nostru, prin ministerul artelor, a şovăit pînă în ultimele zile. Hotărîse să plece o delegaţie de patru persoane. Pînă să se hotărască, s-au încurcat lucrurile. Destul că acuma a rămas definitiv: doi inşi vor reprezenta România cu acest prilej — din partea scriitorilor şi autorilor dramatici merg eu, iar din partea actorilor şi teatrelor merge Aristide Demetriad. Plecarea noastră e fixată pentru poimîine, luni 5 martie, prin Berlin. La Oslo vom fi la 14 martie. O parte din serbări se desfăşoară la Bergen pe la 22—24 martie.

Aflîndu-ne la Bergen, despărţiţi numai prin Marea Nordului de Anglia, eu m-am decis să mă întorc înapoi prin Londra—Paris. Colegul meu de delegaţie nu e încă sigur dacă mă va urma sau se va înapoia pe unde ne ducem.

[1] Însă „Mişcarea literară" îşi va înceta aproape imediat apariţia, la 17 octombrie 1925. Aşa se explică şi întreruperea corespondenţei dintre cei doi, reluată abia peste trei ani, la 3 martie 1928, cînd alte împrejurări i-l vor face indispensabil pe Beza lui Rebreanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În orice caz, eu pe la 26 sau 27 martie voi fi la Londra. Îţi închipui acuma de ce-ţi scriu şi de ce voiam mereu să-ţi scriu. (Din delegaţie era să facă parte şi Corneliu Moldovanu, care mergea, de asemenea, prin Anglia.) Nici limba engleză, mai ales în vorbire, n-o cunosc îndeajuns, iar ţara de loc. Am deci nevoie de sprijinul tău întreg, colegial. Ţi-l cer cu toată încrederea şi amiciţia. Aş dori ca, în cele cîteva zile ce voi putea sta în Londra, să pot vedea şi înţelege cît mai mult. (O şedinţă a Camerii Comunelor te rog negreşit să pui în program). Pentru aceasta însă am necondiţionată nevoie de un prieten care să-mi consacre puţin timp şi simpatie. Sînt sigur că le voi avea ambele din partea ta.

Din drum îţi voi scrie cîte-un cuvînt de pretutindeni. Plecarea din Bergen poate să ţi-o anunţ cu sosirea exactă la New-Castle, poate şi sosirea la Londra. Ar fi prea mult să-ţi cer să mă aştepţi. Eu însă te voi căuta poate chiar înainte de a mă stabili în oraş. Voi trage negreşit prin apropierea legaţiunii române — nu ştiu unde, dar voi vedea.

Dacă ai vrea şi ai putea să-mi dai cîteva rînduri la Oslo (Norvegia) pentru timpul de la 14—20 martie, cînd voi fi acolo — cred că le-aş putea primi, îţi închipui cu cîtă mulţumire, de mi le-ai adresa prin comitetul serbărilor centenarului Ibsen.

În sfîrşit, concluzie — mă vei avea belea pe cap cîteva zile! Te rog să mă primeşti şi să mă călăuzeşti în toate privinţele.

Îţi mulţumesc cu anticipaţie pentru toate. Ştiu cît eşti de amabil şi de prietenos şi nu mă îndoiesc că va trebui să-ţi rămîn recunoscător.

Deci pînă la buna vedere transmite, rogu-te, complimentele cele mai respectoase d-nei Beza, iar tu primeşte toate salutările mele încrezătoare.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9528

V

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

13 martie 1928

Iubite Rebreanu,

Mă bucur mult că vii la Londra. Îndeamnă şi pe Demetriad să se abată, şi nu va regreta. Păcat că nu eşti în Londra la 23 martie seara: dau o recepţie scriitorilor englezi şi i-ai fi putut întîlni pe toţi laolaltă.

Acum iată ce este:

Scrie-mi cu vreo cîteva zile înainte data sosirii, spre a-ţi găsi o odaie convenabilă la otel; apoi telegrafiază ori scrie-mi *data exactă a sosirii la Londra*: voi veni să te preîntîmpin cu automobilul. Fă asta negreşit.

Să ne vedem sănătoşi.
Cu dragoste,
M. Beza[1]

B.A.R., coresp. 142197

[1] Pe plic, adresa: „Monsieur Liviu Rebreanu, Roumanian Delegat c/o the Committée for Ibsen Centenary, Oslo, Norway".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VI

Oslo, 17 martie 1928

Dragă prietene,

Aseară primii rîndurile simpatice pentru care îţi mulţumesc. De altfel, eram sigur de acest răspuns frăţesc; de-aceea ţi-am scris. Încă o dată toate mulţumirile.

Regret imens că nu pot fi la Londra la 23 martie. Ar fi fost o ocazie unică pentru mine să cunosc pe mai marii confraţi englezi. Dar în acea zi programul nostru prevede diverse conferinţe şi reprezentaţii la Bergen. E chiar ultima zi a festivităţilor ibseniene.

Eu voi pleca de la Bergen în ziua de simbătă, 24 martie, ora 11 1/2 a.m., cu vaporul norvegian „Jupiter". Sosirea la New-Castle e prevăzută pentru duminica 25 martie după amiază. Încă nu pot şti exact ora sosirei la New-Castle şi deci nici plecarea mai departe cu trenul spre Londra. Îţi voi telegrafia însă de la New-Castle ora exactă a sosirii mele la Londra, la gara King's Cross în orice caz.

Pînă atunci, toate cele bune iar d-nei Beza complimentele mele respectoase.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9529.

VII

Oslo, 18 martie 1928

Iubite prietene,

Mi-am oprit cabina pe vaporul „Jupiter", care pleacă simbătă 24 martie din Bergen şi ajunge duminica 25 spre seară la New-Castle. Mi-am luat şi biletul de tren pînă la Londra. Voi merge cu un tren direct de noapte, plecînd de la New-Castle pe la 11 seara şi ajungînd la Londra pe la 6 dim.

Aşa fiind, nu vreau să te deranjezi atît de dimineaţă pentru mine, venind la gara King's Cross în întîmpinare. Dar, fiindcă mi-ar fi greu să mă descurc în hoteluri, te rog să fii bun a-mi opri la hotelul ce vei crede nimerit (şi mai aproape de legaţie) o cameră pe ziua de 26 martie şi *să-mi telegrafiezi numele şi adresa hotelului*[1] la Bergen (Hotel Bristol). Astfel voi putea lesne lua o maşină de la gară şi să mă instalez, iar pe la 11 a.m. voi merge la legaţie să te găsesc şi să-ţi mulţumesc pentru toată amabilitatea prietenească ce-mi arăţi.

Cu toate mulţumirile anticipate pînă
la revedere,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9330.

VIII

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

24 dec. 1928

Dragă Rebreanu,

Iacă aci noul meu volum *Romanul englez contimporan*. Cîteva capitole, precum îţi aminteşti, au apărut întîi în „Mişcarea literară" a ta. Recitesc cu îndoită plăcere *Ciuleandra*. M-am

[1] M. Beza notează numele hotelului ales: „Volland House Burg Street E.C. 3".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gîndit s-o dau în engleză şi aş fi pornit la muncă, dar s-a întîmplat ceva : Oxford University Press a luat de la compozitorul Bartok o colecţie de colinde româneşti din Transilvania şi a trebuit să îngrijesc de această traducere [1].

Rîndul *Ciuleandrei* va veni în curînd. Sărutări de mînă doamnei.

Devotat
M. Beza

B.A.R., coresp. 142198,

IX

29 decembrie 1928

Scumpul meu Beza,

Îţi mulţumesc cu drag pentru aducerea aminte şi pentru toate bunele cuvinte ce mi-ai trimis.

Azi primesc noua ta carte, despre romanul englezesc contemporan. Şi chiar în noaptea asta vreau s-o citesc şi să mă îmbogăţesc din ea. Eşti foarte drăguţ cu *Ciuleandra*, numai să-ţi ţie Dumnezeu bunele gînduri.

Auzeam deunăzi că vrei să te repezi pînă aci pentru cîteva zile. Poate că n-ar fi fost rău şi poate că totuşi o vei face. Pînă atunci însă o rugăminte. La 17 ianuarie apare „Gazeta literară", un fel de „Mişcarea" îmbunătăţită şi sporită, într-o editură care-i asigură o mare răspîndire. M-am gîndit la concursul tău prietenesc pentru mişcarea literară engleză. Aş dori însă săptămînal cîte o coloană de ziar în care să fie recapitulată succint mişcarea unei săptămîni literare engleze. Vrei să mă ajuţi ? Răspunsul cu manuscris chiar pentru primul număr mi-ar fi cel mai drag !

Dacă vei veni pe-aici, oricît de puţine zile, îţi voi spune mai multe, de toate.

Cele mai respectoase complimente d-nei Beza, a cărei drăgălăşenie îmi rămîne neuitată,

Al tău, cu drag,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9532.

X

Teatrul Naţional 30.IV.1929
Bucureşti
Cabinetul directorului

Scumpe Beza,

La 6 mai voi juca aci *Om şi supraom* de G.B.S. [2]. Tu ai fost, pare-mi-se, simpaticul intermediar între noi şi el. Vrei să-i comunici lui că-i jucăm şi mie dorinţele lui ? Drepturi de autor îi vom plăti ca şi în trecut.

La 23 aprilie am comemorat pe Shakespeare cu tot fastul cuvenit. În afară de Naţional, am aranjat şi o conferinţă cu demonstraţii actoriceşti la Fundaţia Carol. Îţi voi trimite programele, de asemenea şi o adresă specială lui Titulescu [3].

---

[1] Care i-a luat mult timp şi i-a dat multă bătaie de cap, cum se va vedea cînd va apare corespondenţa privitoare la această colecţie.

[2] George Bernard Shaw.

[3] Care era ministrul României în Anglia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum o mai duci, ce lucrezi şi cînd mai veniţi pe-acasă?

Transmite toate complimentele mele d-nei Beza şi din partea nevestei mele multe salutări amîndurora.

Cu toată afecţiunea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9533

XI

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

20 mai 1929

Dragă Rebreanu,

Am întîrziat puţin a-ţi răspunde din motivul următor: Bernard Shaw a plecat în Brioni, Marea Adriatică. De-acolo îmi răspunde că la întoarcerea sa în Londra va da în scris autorizaţia pentru *Man and Superman*. Fireşte, nu l-am spus că piesa în chestie s-a şi jucat la Teatrul Naţional; de aceea, adaugă el între altele — traduc din textul scrisorii: „Întreaga piesă, cum e tipărită, ţine aproape 6 (şase) ceasuri în reprezentare, şi este, ciudat de zis, populară în această formă. Dar piesa e aşa construită, că actul al treilea poate fi omis cu totul şi astfel jucată ca o comedie modernă. Ce anume versiune vrea să joace Teatrul Naţional? Şi pot să mă bizui pe o nemutilată reprezentaţie într-un caz sau altul? Obişnuitele tăieri teatrale sînt fatale pieselor mele; niciodată nu reuşesc."

Te rog dă-mi oarecare lămuriri în această privinţă. De asemenea, trimite-mi cîteva fotografii de felul cum s-a jucat piesa. Nevastă-mea are nevoie de băi la Techirghiol; aşa că voi veni în ţară prin luna august. Dacă ai nevoie de ceva, te rog scrie-mi.

Cu toată dragostea,
M. Beza[1]

B.A.R., coresp. 142199

XII

Teatrul Naţional
Bucureşti
Cabinetul directorului

1 VII. 1929

Iubite Beza,

Întîi toate mulţumirile mele pentru simpaticile cuvinte ce mi-ai telegrafiat. Să trăieşti şi să izbîndeşti![2]

Acuma cu Bernard Shaw. Cum ştii, *Om şi supraom* s-a şi jucat, şi a avut un succes atît de frumos că voi relua-o la toamnă printre primele piese. Am jucat-o ca o comedie modernă, cu oarecari tăieturi în actul III, păstrînd însă toate tablourile şi întreaga atmosferă. Specta-

[1] Pe plic: „R.I. Kensington No. 377
Domnului Liviu Rebreanu
Direcţia Teatrului Naţional
Teatrul Naţional Bucarest (Roumanie).

[2] Se referă, probabil la traducerea în engleză a romanului *Ciuleandra*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

colul nostru durează patru ore. N-ai nevoie să-i spui lui de tăleturi. Destul că piesa a reuşit ... Dar pentru stagiunea viitoare aş mai vrea *Caterina cea mare*. S-o am autorizată. Vrei să intervii şi pentru asta?

Despre alte amănunte vom vorbi cînd vei sosi în ţară.

Dacă nu te deranjează, m-ai servi mult aducîndu-mi o duzină de ciorapi buni pentru mine. Doamna poate îşi aminteşte cam ce fel am cumpărat cînd a fost atît de amabilă de m-a călăuzit. Tot cam aşa ceva aş dori, dacă se poate, firește.

Transmite toate complimentele mele doamnei Beza.

Al tău, cu toată dragostea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9334

XIII

No. 368

TELEGRAMA
Rebreanu, Teatrul Naţional
Bucarest

London, 4 oct. 1929

Textul *Cărutza cu mere* nepublicat încă stop. Dacă decis jucare telegrafiază-mi să cer textul de-a dreptul Bernard Shaw.

Beza

B.A.R., coresp. 142200

XIV

4 Cromwell Place SW 29 oct. 1929
Legaţiunea regală a României
Londra

Dragă Rebreanu,

Am întîrziat puţin. Bernard Shaw lipsea din Londra şi chestia nu putea fi tratată prin scrisoare.

Uite acum *Apple Cart*. E unul din puţinele volume tipărite de autor pentru el însuşi. I-am cerut să-l iscălească, fiindcă vreau să-l păstrez cu tot dinadinsul. De aceea ţi-l încredinţez ştiind că vei recomanda oricui îl vei da spre traducere să-l ţie în bună stare. Apoi păstrează-l la tine pînă vin în ţară.

Bernard Shaw s-a mirat aflînd că intenţionezi să reprezinţi *Major Barbara*, de vreme ce Armata Salvării nu există la noi; şi mi-a spus că i-ar face plăcere să-i reprezinţi *Pygmalion*.

Nu am primit încă scrisoarea lui Sorbu. Te rog aminteşte-i: să fie scrisă în franţuzeşte, spunînd că Societatea autorilor dramatici ar fi bucuroasă a servi de agenţie teatrală pentru Bernard Shaw, cum face şi cu autorii francezi.

Nici fotografiile privitoare la *Man and Superman* nu mi-au ajuns pînă acuma.

Alta ce mai este? În vederea apropiatelor schimbări ministeriale cum rămîi? Iei Direcţia culturii, precum a fost vorba?

Sărutări de mînă doamnei,

cu toată dragostea,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142201.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

XV

POST OFFICE TELEGRAPHS
871 Bucureşti 231 21/3/1930

Marcu Beza. Legation Roumanie, Cromwell Place — London

Trimite cu orice pretz imediat textul piesei Cărutza cu mere de Bernard Shaw—Rebreanu

M.L.R. 9535.

XVI

8 noembrie 1930

Legaţiunea regală a României
Londra

Dragă Rebreanu,

Îţi trimit aci *Pădurea Spînzuraţilor* în traducerea engleză[1] — un volum pentru majestatea sa regele — frumos legat şi uniform cu celelalte şase volume din literatura română pe care m. sa le are.

Au apărut o seamă de dări de seamă asupra cărţii tale şi au să mai apară[2]. Le păstrez pe toate să ţi le trimit la timp.

În pachet, deosebit, îţi expediez şi pe Creangă în englezeşte.

Sărutări de mînă d-nei Rebreanu.
Devotat,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142203

XVII

„TANTUR"
Bethelhem/Palestina/ 3 august 1931

Dragă Rebreanu,

Ţi-am trimis astăzi separat cu poşta cartea mea: *Shakespeare in Roumania*. Am întîrziat puţin, aşteptînd să-mi vie de la Bucuţa adresa ta exactă, pe care uitasem să mi-o însemn la Bucureşti.

Shakespeare in Roumania a întîmpinat în Anglia o presă neaşteptat de favorabilă, întîia parte din ea fiind socotită ca o contribuţie cu totul nouă la studiile shakespeariene. Multe din ilustraţii au fost reproduse în reviste şi ziare engleze.

Stau aci la o mînăstire de maice pe o înălţime, aproape de Ierusalim, aşteptînd să văd ce gînduri are cu mine Ministerul de Externe. Înainte de a mă înapoia în ţară, voi vizita Siria şi Transiordania, în vederea unei cărţi de impresii pe care o voi da de-a dreptul în englezeşte[3].

---

[1] *The Forest of the Hanged*. A novel. Translated from the Roumanien by A.V. Wise, London, George Allen, 1930.

[2] Probabil stimulate şi de M. Beza, cum făcea adesea acesta, uneori investind din propriu-i buget.

[3] E vorba de: *Lands of Many Religions: Palestine, Syria, Cyprus, and Mount Sinai*. Illustrated with 48 photographs and 4 colour plates. London, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aflu că pregăteşti un nou volum: *Patru Metropole*. Cu cită plăcere şi nerăbdare îl aştept!

Cele mai bune salutări doamnei şi domnişoarei din partea soţiei mele şi a mea. Uite şi o tăietură — dare de seamă asupra cărţii tale, sosită tocmai din Australia [1].

Devotat,
M. Beza

Pe plic:
„Domnului Liviu Rebreanu
Direcţia Educaţiei Poporului, Ministerul Muncii, Bucureşti"

B.A.R., coresp. 142 204

XVIII

20 august 1931

Iubite Beza,

Îţi mulţumesc cu drag şi pentru cartea ta deosebit de interesantă, şi pentru rîndurile tale inimoase. *Shakespeare in Roumania* e într-adevăr o lucrare plină de noutăţi chiar pentru noi care l-am urmărit aici. Nu e deci de mirare că în Anglia a făcut o mare impresie. Ca totdeauna, prin opera ta ai făcut şi un mare serviciu ţării, arătînd lumii anglo-saxone că aici, lîngă Balcani, un popor iubeşte şi înţelege pe cel mai mare poet dramatic al ei, al universului. De altfel văd că nu stai acolo degeaba; am urmărit cu bucurie articolele tale din „Universul". Sînt sigur că impresiile tale din Siria şi Transiordania vor face senzaţia necesară. Să-ţi ajute D-zeu să le scrii cît mai curînd. Sper că zilele acestea îţi voi putea trimite cartea mea nouă. Aştept numai să-mi broşeze exemplarele pe hîrtie mai bună. [2]

Poate că detaşarea ta momentană în Ţările Sfinte îţi e personal şi-e dezagreabilă; pentru noi însă e un cîştig, fiindcă îţi dă posibilitatea să îmbogăţeşti literatura cu nişte lucruri inedite. De altfel trebuie să ai încredere. Munca şi opera ta vor fi încoronate de izbînda ce se cuvine meritelor adevărate.

Mulţumesc pentru recenzia australiană.

Nevastă-mea, fiică-mea şi cu mine trimitem salutările cele mai afectuoase doamnei Beza şi ţie.

Cu drag, al tău,
Liviu Rebreanu [3]

M.L.R., 9536

---

[1] *A Roumanian War Story*, (Un roman românesc de război), extras din ziarul „Times London".

[2] *Metropole, Berlin, Roma, Paris*, Buc., Cartea românească, 1931.

[3] Marcu Beza scrie într-un colţ: „12 Str. Tache Ionescu", adresa lui L. Rebreanu la Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EDIȚIA DELAVRANCEA

Dintre edițiile care se publică în colecția „Scriitori români" de la E.P.L., o apariție ritmică are ediția Delavrancea, îngrijită de Emilia Șt. Milicescu. Cinci volume în patru ani reprezintă un adevărat record, cînd ne gîndim la cazul destul de frecvent al seriilor de „Opere" ce sînt anunțate an de an, dar pe care cititorul nu ajunge să le vadă pe masa lui cu deceniile. Din acest punct de vedere ediția Delavrancea, alături de altele cîteva (de exemplu, în primul rînd, ediția Macedonski) se prezintă ca un succes ce merită a fi salutat, însă în același timp și supus unei discuții critice. Confruntarea de opinii s-ar putea să nu fie totuși de cel mai rău augur.

În privința lui Delavrancea, Emilia Șt. Milicescu era unul dintre cei mai indicați îngrijitori de ediție, avînd cel mai vechi stagiu de asiduă investigație bibliografică și, pe deasupra, deținînd o adevărată colecție a manuscriselor și a corespondenței scriitorului. Volumele apărute, *Proza* (I, II), *Teatru* (III, IV), *Publicistica literară* (V) beneficiază în bună măsură de informația minuțioasă, de rîvna și devotamentul documentar al cercetătoarei care știe aproape totul despre viața și geneza operei autorului ei favorit, compulsînd izvoare, comparînd variante, istovind bibliografii. Să sperăm că și volumele ce vor urma, cuprinzînd publicistica politică, discursurile, pledoariile, corespondența, vor avea parte de aceeași îngrijire atentă.

Ceea ce se dovedește a fi vulnerabil în strădania Emiliei Șt. Milicescu este modul de a concepe aparatul critic de note și comentarii și de a efectua analize literare, teren destul de impropriu pentru D-sa. Dacă vom remarca peste tot vigilența înregistrării bibliografice a tipăririlor și retipăririlor și pe alocuri o bună folosire a referințelor, ca în notele substanțiale despre *Trubadurul*, *Memoriile Trubadurului*, *Bursierul*, *Neghiniță*, *Apus de soare*, nu vom putea să nu constatăm unele surprinzătoare lacune de informație critică asupra climatului literar al epocii, inexactități, omisiuni, precum și stîngăcia în minuirea imensului material de fapte pe care nu izbutește să-l domine. Emilia Șt. Milicescu se rătăcește într-o pădure de amănunte, autori minori și notițe anonime, pierzînd nu o dată din vedere esențialul. În comentariul la *Fanta-Cella* de pildă, uită să citeze tocmai pe N. Iorga, care în suita sa de articole din „Lupta" (1890) se arătase receptiv mai cu seamă la stilul scriitorului: „*Fanta-Cella* e tot ce a scris mai frumos autorul *Sultănicăi*. Între toate bucățile celelalte, între toate legendele chiar, ea are un merit covîrșitor, stilul. E stilul lui Flaubert, ritmat ca o poemă, colorat ca un tablou, un stil cristalizat, trudit, ferm.". La *Iancu Moroi* se omite cea mai importantă apreciere critică exprimată în epocă și anume aceea aparținînd lui C. Mille, care a recenzat volumul *Sultănica* în „Drepturile omului" (1885), semnînd cu pseudonimul Gh. Frunză, și apoi volumul *Trubadurul* în „Lupta" (1887, nr. 233) sub propriul nume și făcînd referire la articolul anterior. Adept și propagator frecvent al naturalismului francez, autorul romanului *Dinu Milian* preferă nuvela *Iancu Moroi*, pe care o compară cu *Pot-Bouille* de Zola și o discută în

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR. 1, P. 188–163. BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perspectiva romanului experimental: „Pe cînd celelalte nuvele, mai ales *Fanta-Cella*, *Șuier*, *Răzmiriţa* sînt mai mult niște poeme în proză, lucrări de imaginaţiune și de stil, *Iancu Moroi* este o lucrare de observaţiune, de analiză. Dacă ni s-ar permite un sfat, aș zice că însprе *Iancu Moroi* ar trebui să se îndrepte mai ales autorul în lucrările sale viitoare, căci sîntem în veacul acela de cercetare și experienţă, în care ştiinţa analizează lumea și literatura." („Drepturile omului", 1885, nr. 114, 22 iunie). Mai tîrziu, Octav Botez, într-un studiu care punea explicit problema naturalismului în opera lui Delavrancea (Iași, 1936), apropia nuvela *Iancu Moroi* de *Thérèse Raquin* și *Madelaine Ferat*.

O notă anemică, incompletă, este cea consacrată capodoperei nuvelistice a lui Delavrancea, *Hagi-Tudose*. Comentariul comparatist care se impunea aici cu stringenţă lipsește, cu toate că a fost abordat de aproape toţi criticii, de la N. Iorga pînă la cel mai modest prefaţator din ultimii ani. Sumar se vorbește și despre nuvela *Liniște*, unde autoarea ediţiei trece cu vederea o foarte sugestivă caracterizare a lui Tudor Vianu: „Toate trăsăturile eroului byronian, împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adîncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalităţii, bunătatea ascunsă, toate trăsăturile contrastante ale lui Childe Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfîrșitul secolului XIX, care trăiește în mijlocul unei societăţi vulgare și degradate, drama sumbră a destinului său" (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965).

Ar fi fost de așteptat din partea Emiliei Șt. Milicescu, cercetătoare așa de veche a autorului lui *Hagi-Tudose* și deţinătoare a atîtor „taine" inedite, să explice în nota la *Paraziţii* sau în altă parte misterul diverselor ştiri și informaţiuni ale presei din anii 1893—1894 care anunţau apariţia unui roman de Delavrancea. Astfel „Familia" (1893, p. 481) dădea titlul *Învingătorii și învinșii*, „Viaţa" (20 martie 1893), „Zile de luptă" tot acolo (16 ian. 1894), *Învinsul*, pe care un comentator al „Adevărului" (24 ianuarie 1894) îl apropie de *Paraziţii*. Să se fi pierdut orice urmă a unei opere căreia i se făcea atîta publicitate? Probabil că ineditele, corespondenţa, ne-ar putea oferi un fir al Ariadnei.

Înregistrînd ecourile critice ale dramei *Apus de soare*, n-am fi lăsat la o parte cronica, una dintre cele mai pătrunzătoare la momentul premierei a lui I. Trivale (vol. *Cronici literare*, Socec, 1915) și aș fi pomenit discursul lui Delavrancea către ostași din preajma bătăliei de la Mărășești, în care figura lui Ștefan îi înaripează încă o dată cuvîntul de îmbărbătare patriotică. Stilul e sacadat, eliptic, abrupt, ca în prozele de maturitate și în tiradele dramelor istorice. Fiind inedit, credem că portretul merită a fi reprodus *in extenso*:

„Parcă zăresc pe sfîntul Voievod! Din vîrful unei movili, priveşte încălecarea încleştată cu ochii săi cenușii și ageri. Aci se luminează la chip, aci se posomorăşte, după cum se clatină soarta, cumplită și nestatornică, a bătăliei, întorcîndu-și faţa la moldoveni ori trecînd o clipă de partea necuraţilor. Dă porunci. Găsește gîndul care merge la inima alor săi. Strigă ca un leu rănit. Îmbărbătează. Se frămîntă și-și șterge cu năframa sudoarea de pe frunte. Îi auz răsuflarea deasă și îndesată. Îi văz coșul pieptului umflîndu-se și scăzînd. Mîna lui dreaptă, înfiptă în mînerul paloșului, scuturîndu-l de pulpa piciorului. O aripă a plăieșilor se moaie. Dau îndărăt. Porunca lui nu mai slujește. Scrîșnește din dinţi. Cere calul. Încalecă. De la vorbă la faptă. Face o cruce. Înfinge pintenul în burta calului. Trage paloșul și se aruncă în fruntea mulţimii prididite. Dă un chiot. Paloșul lui, ca un fulger. Izbește, scapără și culcă-n ţărînă pe hainii. Deschide pîrtii pe unde trece. Moldovenii, uimiţi o clipă, își string puterile cîte le-a mai rămas. Năvălesc pe urmele Domnului lor. Îi trec înainte. Se înfig în dușmani cu răcnete de nădejde. Încălecarea e cumplită. Ștefan, Domnul biruinţelor, se întoarce gîfîind pe înălţimea de unde privise. De pe paloșul lui încruntat, picură șiroale calde și roșii. Un moșneag, biv-vel-vornic, îl limpezește cu un ștergar vărgat la capete cu dungi civite și gălbioare. Oastea păginilor e risipită". (*Discurs către ostași*, arh. Delavrancea, B.A.R., Mss. 6, pp. 21—22)

Nota la piesa *Hagi Tudose* ne surprinde prin absenţa unei paralele cu nuvela din care descinde. Ar fi fost un prilej de a demonstra tehnica epică a autorului dramatic. Pe lîngă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relatarea foarte amplă a „căderii" de care a avut parte această piesă a lui Delavrancea, se putea cita, pentru a înviora puțin atmosfera documentaristică, măcar una din epigramele scrise acum de Cincinat Pavelescu :

„Dialog între C. Nottara și Delavrancea
— Piesa mea *Hagi Tudose*
Măi Costache, mi-ai ucis-o,
Ai jucat-o mizerabil ...
— Am jucat-o cum ai scris-o ! "

(„Flacăra", 19 ian. 1913)

Și mai sărace sub raportul comentariului critic ne apar notele de la volumul de publicistică literară, unde se impunea o discuție mai largă a implicațiilor polemice și teoretice și a ecourilor ce le-au avut anumite articole. Emilia Șt. Milicescu trece prea repede peste problema naturalismului (*Giacinta Pezzana Gualtieri*), a impresionismului (*Salonul 1883. Pictura*) și a disocierii dintre poezie și artele plastice, pe care o face Delavrancea inspirîndu-se din estetica lui Lessing. Nereceptivitatea cronicarului plastic față de curentele moderne în pictură nu poate fi total scuzată prin tinerețe și inexperiență, cum crede Emilia Șt. Milicescu (vol. II, p. 699), ignorînd studiile mai recente. Spiritul lui Delavrancea era format la școala academistă și înțelegerea sa nu va putea cuprinde fenomenul modern în complexitatea lui nici mai tîrziu, în 1910, cînd îi scria fiicei sale, pianista Cella Delavrancea : „Uf ! grozav de urîți mai sînt acei dezmeticiți cari, sub pretext de impresionism fac niște bizdîgănii luate din iele. Fiecare culoare, căci nuanțe nu au, parcă a scăpat dintr-o casă de nebuni" (Cf. *Artă și Tehnică grafică*, Caietul 9, 1939, pp. 12—145). Notele bio-bibliografice sînt cel puțin arbitrare. Se dau explicații despre minori ca Henri-Anatole de Beaulieu, Virgine Demont-Breton, Fernand Emmanuel Pelez, dar sînt ignorați pictori remarcabili, ca Puvis de Chavannes și Jean Paul Laurens. Anumite indicații se dovedesc inutile și uneori incorecte. Ce rost are să spunem că un articol (mai degrabă o suită de anunțuri — *Courrier des Théâtres* — ce trebuia pusă în *Addenda*) n-a mai fost niciodată semnalat, dacă despre reportajul atît de interesant *Iașii și bancherul Junimiștilor* și despre întreaga serie de cronici clasice din *Democrația* semnate *Viator* nu menționăm niciunde că au fost descoperite și comunicate de Șerban Cioculescu ?

Este de-a dreptul uimitor cum Emilia Șt. Milicescu escamotează orice discuție asupra polemicei și a relațiilor Delavrancea-Maiorescu, venind vorba de cronica teatrală despre *Despot-Vodă* și de articolul *O familie de poeți*. Comentatoarea trece pe lîngă un material copios, fără nici o tresărire, consemnînd sec faptul că Maiorescu a ripostat la cronica defavorabilă și ireverențioasă a lui Delavrancea cu articolul *Poeți și critici*. Dar floretele abia se încrucișaseră. Redactorul „Luptei literare" prelungește atacul cu *O familie de poeți*, în care analizează minuțios și în același timp confuz volumele de versuri ale poeților Matilda Kugler-Poni, Carol Scrob, Teodor Șerbănescu, Veronica Micle, cărora le reproșează banalitatea, retorismul, caracterul factice și stereotip al imaginilor. Din lungile foiletoane reținem în primul rînd ideea necesității criticii pe care Titu Maiorescu o trecuse pe planul doi în articolul său. Delavrancea observă că mediocrițăile contra cărora se ridicase autorul *Beției de cuvinte* cu ani în urmă continuau să supraviețuiască și să prolifereze și că ele urmau a fi combătute cu și mai multă vigoare.

Necesitatea criticii fără discriminări și prejudecăți se unea în concepția lui Delavrancea cu necesitatea unei supuneri la obiect, în sensul diferențierii actului critic de cel general cultural Intuitiv, redactorul „Luptei literare", împărtășind altfel ideile criticii pozitiviste și sociologice a lui Taine, presimțea rolul și importanța analizei estetice pe care i-o cerea cu toată deferența criticului de gust și profesorului Titu Maiorescu : „Astăzi, mai mult ca oricînd d-sa ar fi folositor pentru literatură și pentru țară ca critic, mai ales dacă s-ar încredința că e mai bine să părăsească critica teoretică, critica de generalități, care și-ar avea locul destul de cuvenit într-un sistem filozofic, dar care nu aduce mult folos în niște studii curat critice".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Delavrancea încearcă să combată pe Maiorescu și în privința influențelor străine în literatură, însă modul său de a pune problema e prea categoric și prohibitiv, chiar dacă ideea pentru care militează, specificul național, era una dintre cele mai nobile. Caracterul polemic al suitei de articole *O familie de poeți* e mai puțin pronunțat decît se crede și decît l-a voit autorul însuși. În aprecierea celor patru poeți, Titu Maiorescu nu avea în esență alte păreri decît Delavrancea, iar în ceea ce privește poezia populară ca sursă de inspirație și ca dominantă a specificului național căreia nuvelistul îi acordă un larg spațiu în acest articol, ideile sînt curat maioresciene. Era un prilej (fals polemic) pentru autorul studiilor despre doină și verbul plastic să-și formuleze încăodată opinia despre relația existentă între geniul artistic individual și geniul popular: „Adevărata artă, contrariu de știință, nu poate fi smulsă decît din inima poporului, căci ea pătrunzînd prin toate păturile sociale își adîncește firele subțiri și dătătoare de viață în marea mulțime, pe care noi, cărturarii fără cultură și fără gust o disprețuim. În artă, poporul n-are nimic de învățat de la noi, ci pe toate noi trebuie să le învățăm de la el.

Fără să știe, Delavrancea apărea ca un discipol maiorescian, fapt asupra căruia va medita într-un tîrziu, regretînd că nu fusese în fapt, cu bună știință și asiduitate. Admirația pentru strălucitul om de cultură și pentru marele orator, pe care o avusese întotdeauna, chiar dacă n-o declarase din motive de conjunctură politică, va fi exprimată în termenii cei mai elogioși:"

„... N-ai auzit pe Maiorescu, îi scrie unui prieten. Te plîng, om fără patrie! ... Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florența și Roma și Neapole, dar n-ai auzit nici pînă astăzi minunea cuvîntului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titus Livius Maiorescu. E cel mai desăvîrșit din cîți au vorbit. Și va trece cel puțin 100 de ani — citește bine: una sută — pînă va vorbi cineva atît de fermecător din toate punctele de vedere ca el". Și mai departe: „Eu nu-l cunosc de aproape. După cîte ți-am spus, de mai mulți ani am întrerupt raporturile mele cu el, raporturi abia începute. Zi-mi: țăran țîfnos, și pace! O, și cît mi-ar fi folosit mie disciplina maioresciană! Mi-e dor de el ca de-o patrie ... Am nostalgie ...".

Pentru a urmări pînă la sfîrșit evoluția raporturilor dintre cei doi scriitori, putea fi relevată și opinia lui Maiorescu despre Delavrancea, pe care-l considera „cel mai mare orator al României contemporane", caracterizîndu-l cu un entuziasm ce nu-i era propriu în privința foștilor adversari (vezi Caragiale): „Delavrancea și de astă dată (ca la Iași, ca la Dacia), oratorul *fenomenal*, cu nepilduita putere de a electriza un auditor popular și de a-l zgudui pînă-n măduvă. Și ce mă minunează mai mult la el, este că produce același efect, cînd întrebuințează — nu fraze banale de oratorie, ci de-a dreptul termenii speciali de știință modernă, din sociologie, din jurisprudență, din filozofie, chiar din fiziologie". (Titu Maiorescu către Iacob Negruzzi, în I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 32—33).

La fel de grăbit procedează autoarea ediției și în prezentarea raporturilor lui Delavrancea cu B. P. Hașdeu (nota la *Portretul d-lui Hasdeu*), unde era cazul să fie scos la suprafață măcar portretul sintetic pe care savantul i-l face prozatorului: „Delavrancea! Iată un adevărat talent nu departe de a fi *mare*, un „enfant terrible", pe care poți să-l dezaprobi uneori, dar nu poți să nu-l iubești, căci este numai inimă, chiar dacă se contrazice." (*Zacherlina*, nr. 2, în „Revista Nouă", dec. 1893).

De asemeni polemica, mai puțin spectaculoasă, a lui Delavrancea cu A. D. Xenopol, îi scapă Emiliei Șt. Milicescu (nota la *Cultul celor mici* și *Istorie sau*?) și interviul din *Rampa* care ar fi fost bine să intre în sumar alături de *Arta: armonie, proporție, posibilitate*. Părerea scriitorului despre curentele literare este notabilă: „Curente literare? Ce importanță pot să aibă asemenea cuvinte! Nici nu vreau să le știu. Un scriitor, da, e bun sau rău. Dacă are talent, poți vorbi de el. Dar de școală? Iată, după mine: cînd un scriitor se simte făcînd parte dintr-o școală, nu mai are talent. El trebuie să simtă și să-și arate simțirea el încolo nici nu trebuie să se gîndească la vreo școală. Eu îl citesc pe Sadoveanu, pe Brătescu-Voinești, și îmi plac, dar nu știu din ce școală fac parte. Și tot așa îmi place și Iosif, Goga, Anghel". (Mihail Cruceanu, *Interviu cu Barbu Delavrancea* în „Rampa", 31 dec. 1911).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Parcă vrînd cu tot dinadinsul să ne rezerve surprize (din păcate, neplăcute), Emilia Şt. Milicescu nu stabileşte nici o legătură între discursul de recepţie la Academie *Din estetica poeziei populare* şi *Cursul de Folclor*, conferinţa *Despre limba românească*, studiile despre „verbul plastic" şi „natura în poezia populară" (acestea constituind în mare parte un fragment al discursului). Spirit atît de meticulos, autoarea ediţiei ignoră în mod inexplicabil un manuscris de la Biblioteca Academiei conţinînd semnificative note ale lui Delavrancea asupra poeziei populare şi care trebuie puse neapărat în legătură cu cursul său de folclor. Am prezentat chestiunea pe larg altă dată şi acum n-aş reţine decît două-trei strofe purtînd observaţiile scriitorului. Un catren ca acesta :

„Foaie verde-a macului,
Pentru voia badiului
Data-mi timpul dracului
Şi sufletul iadului"

îi aminteşte legămîntul lui Faust cu Mefisto, iar altul, dînd glasul unei iubiri furtunoase :

„De-aş vedea pe mîndra mea
Că dă gură altuia,
Fără milă m-aş junghia
Şi pe mine şi pea ea".

determină asociaţii cu gelozia lui Othello. Imagini de-o adîncă frumuseţe ale lui Eminescu din *Luceafărul* sau *Scrisoarea III*-a sînt identificate cu prototipurile lor folclorice :

„Ieşii seara pe uliţă
Şi-mi văzui mîndra-n portiţă
Gata ca o păuniţă :
Mîndra mea pe lume una
Cumu-i între stele luna !" (*s. n. Al. S.*)

„Măi bădiţă de departe
M-ai trimite-mi cîte-o carte".

(B.A.R., Arhiva Delavrancea, 1 ms. 9)

Emilia Şt. Milicescu are meritul de a fi comunicat cîteva scrieri inedite însemnate ale lui Delavrancea — şi în primul rînd *Cursul de folclor* — de a fi depistat ani îndelungaţi colecţii de ziare şi arhive şi de a fi realizat astfel o biografie documentată a scriitorului şi o bogată bibliografie. Aportul d-sale în această direcţie este, am mai spus-o, întru totul remarcabil. Cînd se pune problema să selecteze faptele şi să le plaseze într-un context literar şi ideologic, să întreprindă analiză, Emilia Şt. Milicescu îşi dovedeşte serioase inaptitudini. Notele au scos la iveală nu atît lacune de informaţie, cît un viciu de concepţie, o lipsă de spirit critic pe care am constatat-o şi altă dată. În asemenea circumstanţe, ar fi fost mai cuminte să se limiteze la o cronologie a vieţii şi operei scriitorului şi să nu se aventureze într-un „studiu" monografic, a cărui parte de analiză e o confuză compilaţie, în manieră sociologistă. Autoarea prefeţei echivalează, ca acum vreo 15—20 de ani, impresionismul cu decadentismul, pentru D-sa., nuvela *Linişte* „înfierează societatea burgheză", „*Paraziţii* constituie un vehement protest social", avînd bineînţeles „forţă demascatoare" şi fiind scrisă de pe „poziţia cea mai înaintată a realismului critic". Emilia Şt. Milicescu rezumă prolix şi cînd se întîmplă să caracterizeze un erou sau o situaţie, o face superficial, găsindu-se de obicei în afara esenţialului şi a factorului estetic. Era totuşi de datoria editurii să-i atragă atenţia asupra acestor insuficienţe şi să-i sugereze o formulă de exegeză mai proprie, aceea documentar-bibliografică. Concentrîndu-se şi mai atent asupra ei, autoarea ar putea (şi e de dorit) să sporească valoarea informativă a viitoarelor volume ale ediţiei, ferind aparatul critic de omisiunile, uneori regretabile, pe care ni le dezvăluie cele cinci tomuri apărute. Notele la articolele politice, la discursuri şi corespondenţă vor solicita şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai mult un comentariu bine nutrit, care să-l pună în relație pe scriitor, pe gazetar și orator cu epoca sa. E de preferat o prezentare nudă și corectă a faptelor (cum Emilia Șt. Milicescu a reușit pe alocuri) unor tentative hazardate și inutile spre zone inaccesibile.

Al. Săndulescu

DAN BOTTA, *Scrieri*, 4 vol., E. P. L., 1969

Ediția recentă, îngrijită de Dolores Botta și prefațată de Ion Biberi, cuprinde aproape întreaga operă a lui Dan Botta; spunem aproape întreaga operă deoarece s-ar mai putea găsi oricînd un articol rătăcit în vreo revistă, semnat cu inițiale sau o conferință radiofonică inedită, sau chiar un manuscris în posesia vreunei arhive particulare. Dar esențialul este cuprins aici.

În afara acestei adiționări bibliografice, noi am adăuga la opera lui Dan Botta și traducerile, atît de originale, care prin valoarea lor ca expresie românească și ca excepționale totuși corespondențe ale originalului străin, devin opere de virtuozitate și sesibilitate în același timp. Ne gîndim la traducerile din François Villon în primul rînd.

De la început trebuie spus că ediția este un eveniment editorial, dar în același timp trebuie să ne exprimăm regretul, un regret subiectiv și profesional, că n-am întîlnit în aparatul critic al celor patru volume nici o notiță bibliografică, pentru că, lucru nu trebuie să pară curios mai nimeni afară de familie și prieteni nu știe unde și la ce reviste a colaborat, nu-i cunoaște activitatea. Personal, am descoperit în paginile unei reviste școlărești, e vorba de „Ramuri fragede" a liceului Sf. Sava (nr. 4, 29 martie 1923), debutul lui Dan Botta, prin traducerea poemului *La cloche fêlée* de Charles Baudelaire, informație pe care am transmis-o lui Geo Dumitrescu, prin a cărui bunăvoință textul a fost reprodus în monumentala ediție Baudelaire. În adolescența mea, ca elev, i-am ascultat unele conferințe, expuse într-o ținută clasicistă, rafinată mallarmé-lian, cu efluvii pârvanice și cu interferențe din toate artele. Ca student, i-am înțeles în mod just dialogul cu Blaga, iar în antologia mea *Muzică și literatură* (1966) i-am reeditat cîteva fragmente. Iată de ce întîlnirea cu acest Dan Botta integral este pentru mine și generația mea reconstituirea unor polivalențe ale culturii românești interbelice.

Pe drept cuvînt Ion Biberi, în prefață, prima comentare mai întinsă a operei lui Dan Botta, de altfel o continuare a prolegomenei pe care tot el o făcea în 1937 în *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* (p. 182—185), îi caracterizează apariția, prin 1930, ca „a unui tînăr scriitor, maturizat printr-o pasionată apropiere de formele, simetriile și sensurile adînci ale clasicismului antic". Prin această apropiere de clasicii greci opera sa capătă un echilibru al expresiei, dar prin Pârvan, Dan Botta sondează sufletul tracic, de unde extrage uneori exaltarea și întotdeauna tonul inspirat.

Este curios cum un poem ca cel caracterizat de prefațator „unul din cele mai fascinante ale literaturii românești", i-a dat lui G. Călinescu impresia de artificial exagerat, de transpunere a lui „Valery în ritm de *Mioriță*". E vorba de *Cantilena*, cu care se deschide volumul *Eulalii*. Ion Barbu, în schimb, aprecia poema, nu numai prefațînd volumul prin *Veghea lui Roderick Usher*, deși neagă ulterior acest caracter de prefață, socotind „parafraza" doar un gest de prietenie, ci prin corespondențele pe care cei doi poeți le aveau. Nici un poet român, afară de Dan Botta, n-a reușit să fie un cerebral de tipul lui Ion Barbu, fără să cadă în epigonism. Dar dincolo de afinitățile declarate cu Mallarmé și Valery, Dan Botta trăia în densitate pe Hölderlin, distilînd totodată esențe poetice din muzica preclasică. Peste toate însă se întindea seninătatea vizionară a anticilor greci, stimulați de maestrul său Pârvan.

Pentru înțelegerea *contemporanului* nostru Dan Botta, în lipsa unui interviu administrat de un redactor cu întrebări și răspunsuri aproximate grafic și caligrafic, preferăm mărturisirea superbă ca un epitaf antic, scrisă în vederea unei reeditări a versurilor. Chiar dacă descoperirile tehnicii vor anula farmecul vieții, iar pămîntul nu va mai fi decît un punct astronomic, „visurile poeților îl vor învălui într-o ceață, și ceea ce va rămînea etern și indescifrabil — muzele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și zîmbetul zeilor''. Dan Botta credea în puterea artei și în eternitatea poeziei. Primul volum cuprinde versurile aranjate cronologic în cicluri : *Eulalii, Rune, Epigrame, Cununa Ariadnei* (sonete), *Poeme* și *Poeme în curs*. În aceste cicluri finale, poetul deși reia tematic și structural vechea poezie, face aceeași impresie pe care ne-o făceau postumele lui Blaga. Și aici ne deosebim de prefațator, afirmînd o fluidizare și o apropiere a poeziei lui Dan Botta de resursele emoției, de îmblînzire a zonelor cerebrale în care oficiase cu atîta virtuozitate. Chiar sonetele dau această impresie. Să ne exemplificăm printr-o singură strofă : *Visez un cer tăcut, printre mirezme mii,/ Visez o mare grea cu lunecări albastre,/ Visez la zei nespus de triști și de tîrzii,/ Tăceri înfiorate, la dragostele noastre ;/ Visez zăpezi albastre și magice păduri/, Visez fluide zări, încremenite-alene,/ Visez la Hesiod, la zei, la trubaduri,/ La palidul Orpheu, la mistica Selene.* (*Visez un cer tăcut . . .*)

Volumele al II-lea și al III-lea cuprind teatrul lui Dan Botta în prezentare integrală și cu text stabilit de autor : *Comedia fantasmelor, Alkestis* (dramă în stil antic), *Deliana* (basm pentru oameni mari), *Soarele și luna* (dramă liturgică), *Sărmanul Dionis* (scenariu pentru un film romantic). Dramele lui Dan Botta sînt piesele unui poet, în primul rînd ; cită asemănare cu teatrul lui Blaga. Acțiunea din *Comedia fantasmelor* se petrece în timpul Renașterii și aduce o poezie de incunabul madrigalesc, dar și o realistă expoziție cu portrete ardente de patimi contradictorii. *Alkestis* reia mitul antic al dragostei dublat de sacrificiul morții, temă supralicitată cîndva de Euripide, dar expresivizată modern aici. *Soarele și luna* e o lucrare inedită, scrisă chiar în ultimii ani ai vieții, în care, plecînd de la balada culeasă de Alecsandri, face o sinteză a mai multor culturi pe această temă mitologică, realizînd un poem de-o frumusețe patetică.

Deliana e tot o sinteză folclorică, o frescă de datini străvechi, bazată pe combinarea a două filoane poetice cunoscute ca mari valori ale literaturii noastre populare : *Fata din grădina de aur*, izvor exploatat și de Eminescu și basmul lui Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe*.

Ultima sa operă dramatică, scenariul pentru un film romantic, *Sărmanul Dionis*, e tot un poem, o transpunere a nuvelei eminesciene, desigur cu disocieri originale. De ce nu încearcă un regizor de la cinematografia noastră o transpunere pe ecran ! S-ar realiza un film grandios, plin de poezia romantică a gravurilor lui Rey, plin de Eminescu, un Eminescu intuit de un rafinat poet și în același timp un Eminescu privit din interior. E uimitor cît de bine detectează Dan Botta valorile romantice, deși are în tot timpul sub ochi echilibrul clasic al unei viziuni cosmice.

Poate cea mai interesantă și variată parte a operei o constituie eseurile, conferințele și articolele, unele publicate în volume, ca acel rarissim *Charmion sau Despre muzică*, ca acele subtile eseuri cuprinse în vol. *Limite*, altele strînse din periodice și aranjate de Dolores Botta în ciclurile *Poesis* și *Varia*. Sînt aici articole despre Valery sau Brâncuși, pagini despre Rilke sau Proust, comentarii la Hölderlin sau Keats, note despre Blaga și Ion Barbu, elogii la adresa lui Sadoveanu sau Lionardo. Într-o istorie a esteticii românești Dan Botta trebuie înregistrat nu prin studii de principii metodologice sau excursuri didactice, ci prin studii ce încîntă prin seriozitatea documentării, frumusețea expunerii și bogăția informației : *Poezie și cinteс, Frumosul românesc, Despre arta poetului, Artizanii absolutului, Spiritul literaturii moderne, Theogonia eminesciană* etc.

În finalul acestor comentarii trebuie să subliniem aportul pe care Dolores Botta îl înregistrează în privința biografiei poetului, adăugînd lucrării și un prețios indice de nume. Cuvîntul final, semnat de Toma Vlădescu, postfața inedită semnată de Eugen Schileru, sînt de asemenea contribuții bine venite. Dacă la această ediție cineva ar adăuga cu migală o bibliografie a operei și una de referințe, am putea avea aproape o ediție critică. Întreaga organizare a lucrării merită toate laudele, inclusiv editura, unde Mihai Șora, cu competență deosebită și vaste intuiții de om de cultură, contribuie la editarea integrală a marii noastre literaturii.

Emil Manu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANTOLOGIA LITERATURII ROMÂNE DE AVANGARDĂ

În ultimul timp presa literară acordă o atenție susținută discuțiilor teoretice, aparținînd fie criticilor, fie poeților din diferite generații, în jurul conceptului de modernism și avangardă poetică. *Antologia literaturii române de avangardă*, întocmită de Saşa Pană, însoțită de o prefață, *Avangarda literară*, de Matei Călinescu, ca și un studiu amănunțit, *Avangardismul poetic românesc*, datorat criticului clujean Ion Pop, au fost principalele evenimente editoriale care au declanșat intervențiile ce au enunțat principalele probleme teoretice ale esteticii și istoriei literare referitor la modernismul și avangarda românească. Evident, dezbaterile sînt încă la început, nu s-a depășit încă faza acumulării cantitative, și anume informarea istorico-literară exactă, fără erori și fără lacune, mai mult nejustificate, decît justificate prin vagi partipris-uri subiective, și publicarea unor materiale fundamentale și reprezentative ale acestei perioade a literaturii noastre. Hățișul de interpretări asupra poeziei moderniste și avangardiste, făcute de multe ori în necunoștință de cauză sau, mai rău, dintr-o rea voință sau inexplicabilă tactică, a creat (de ce nu?), o imagine deformată de exagerată dificultate și controversă. Așa stînd lucrurile, mi se pare de o absolută necesitate discutarea fără patimă a antologiilor apărute, și în general a contribuțiilor informative de istorie literară. Lumina critică nouă și adecvată va apare pe parcursul acestui proces de arheologie literară și largă, precisă documentare. De aici decurge și o observație de metodă. În preocuparea actuală de reevaluare estetică a modernismului și avangardei poetice, aportul istoriei literaturii este de prim ordin. După ce vom avea un tablou general complet și sintetic reprezentativ al acestei perioade artistice, critica își poate exercita, în spiritul sincronismului conștiinței contemporane, adeziuni, refuzuri, reorganizări, schimbarea opticii de sensibilitate.

Deci *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, întocmită de Saşa Pană. Pentru autor, cuvîntul devotament are multiple sensuri, mai întîi o grijă extraordinară de a conserva încă de la început manuscrise, scrisori și desene ale scriitorilor avangardiști, cînd pentru mulți dintre aceștia *avangarda* însemna foarte puțin, apoi entuziasm dublat de un milităresc spirit de ordine, care a asigurat apariția regulată a revistei „Unu" și înființarea editurii „Unu" (inutil de amintit că totul se făcea cu personale sacrificii pecuniare). De asemenea, prin cuvîntul devotament el subînțelege un impresionant spirit de echipă, păstrat chiar și după încetarea activității propriu-zise a avangardei, a unui sentiment de unitate umană menținută pînă în prezent prin corespondență. Se întîmplă astfel că Saşa Pană este pentru noi exemplul unic și simbolic al acestui devotament pentru avangardă și pentru ce a însemnat ea în anii 1928—1935. Prin natura sa ușor arhivistă, și în același timp, prin voința sa de reactualizare și repunere în circulație a activității unor scriitori, mulți desprinși de sufletul grupului inițial, Saşa Pană figurează azi ca un sediu virtual al avangardei noastre și asta și datorită colecțiilor sale de o impecabilă ordine.

Ne așteptăm deci de la un asemenea alcătuitor al antologiei la fixarea unui indice complet de autori și opere. Într-adevăr, avangarda care ne obișnuise cu apariția unor reviste atît de efemere și cu participarea întrucîtva inconstantă a scriitorilor, e reprezentată în antologia de față de un număr de 58 de nume.

Dificultatea de a discuta valabilitatea antologării ca avangardiști a unor anumiți scriitori, pornește pe de o parte de la definiția însăși a avangardei, iar pe de altă parte de la acceptarea sau nu a identității, a echivalenței conceptului de modernism cu acela de avangardă.

Așa cum s-a observat, nici romantismul, și cu atît mai puțin simbolismul, nici avangardismul, datorită varietății contradictorii a modurilor de manifestare artistic-literară, psihologică, social-comportamentală nu se lasă constrîns unei definiții unitare. De altfel, nu s-a ajuns la un acord nici în ceea ce privește alegerea dintre atributele proprii avangardismului a notei esențiale, dominante, de pildă, dacă aceasta este tendința exclusivă de noutate sau, dimpotrivă, negația totală, fronda absolută, desființarea literaturii și a actului de creație. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice caz nu putem admite ca instrument de lucru nici una din teoriile şi demonstraţiile despre înţelegerea spiritului avangardist sans-rivage, identificat cu un moment revoluţionar perpetuu revenit în evoluţia istorică a creaţiei artistice.

Şi pentru că dată fiind succesiunea rapidă şi încă relativ recentă în timp a manifestărilor de avangardă — dadaismul, constructivismul, cubismul, suprarealismul şi chiar revenirea prin aşa-numita noua avangardă a „noului val" şi a teatrului absurd, contribuţiile de critică literară abia încep să apară, nu numai la noi, dar şi în alte literaturi. Cel mai înţelept lucru este o meditaţie atentă asupra contextului literar, specific, de apariţie a manifestărilor avangardiste şi apoi înregistrarea operelor şi autorilor care se considerau avangardişti, colaborînd la revistele programatic angajate în această direcţie. Evoluţia în timp a scriitorilor, ceea ce ar evidenţia dacă nu o ruptură, în orice caz o abandonare definitivă a momentului propriuzis ce ţine de avangardă, şi deci rolul avangardei în literatura respectivă este un al doilea aspect, nu mai puţin dificil şi încă neclar al problemei.

În literatura noastră momentul de avangardă este destul de bine pregătit prin procesul încă ternic de înnoire al expresiei poetice survenită o dată cu asimilarea simbolismului, aşa t avangardismul românesc îşi poate rezerva, într-un fel, drepturi de premergător, deşi ulterior manifestarea concretă este foarte organică literaturii noastre prin slăbiciune şi confuzie a diverselor tendinţe, dar şi prin exprimarea sintetică şi scandaloasă a unei revolte violente împotriva unei anumite „literaturi". Perioada „poeziei noi", inovaţiile versilibriste, spiritul iconoclasat al modernistilor, ironia, fronda antilirică şi arbitrariul, nu pot fi ignorate cînd se vorbeşte de începuturile avangardismului românesc. Iar Tristan Tzara, Ion Vinea şi Marcel Iancu nu pot fi izolaţi ad-hoc de F. Aderca, Emil Isac şi, mai ales, de Adrian Maniu, din perioada *Figurilor de ceară* (1912) şi a *Salomeii* (1915). Se găsesc suficiente exemple în versurile publicate de aceştia în „Noua Revistă română", „Chemarea" sau „Simbolul" care prefigurează violenţa de tratare a limbajului poetic avangardist. De altfel, poeziile selectate din Tristan Tzara nu sînt prea reprezentative pentru noutatea expresiei viitorului autor al „insurecţiei de la Zürich". Se putea alege una din altele, adevărate piese de muzeu ca ostentaţie antiformalistă: *Romanţă provincială*, *Vacanţă în provincie*, apărute în „Chemarea" *Verişoară*, *fată de pension*... din „Noua Revistă Română" sau *Vino cu mine la ţară*, scrisă în 1915. Dar inconsecvenţa antologului în ceea ce priveşte selecţia autorilor şi poeziilor este vizibilă şi în extrema cealaltă, cînd vrea să fixeze limita finală a avangardismului, înglobîndu-i şi scriitorii protestatari din generaţia tînără, afirmată în timpul războiului. Este vorba de Dimitrie Stelaru din *Ora Fantastică* şi *Ceităţile albe*, Ben Coriaciu din *Pelerinul serilor* sau *Manifest liric*, Ion Caraion din *Omul profilat pe cer*, Geo Dumitrescu din *Libertatea de a trage cu puşca* şi Const. Tonegaru, cu ale sale *Plantaţii*, aceştia doi din urmă figurînd în antologie. De ce, numai pentru că s-au bucurat de o vogă specială imediat după război?

Dat fiind observaţiile noastre în ceea ce priveşte felul cum sînt reprezentate în culegerea de faţă momentele de început şi de sfîrşit ale avangardismului şi anume la limita sa de desprindere faţă de modernism, acesta fiind la rîndul său o reacţie faţă de un simbolism tardiv şi de expresie academică, şi la limita terminus de sinucidere, sau mai de grabă de transformare şi permanentizare sub forma unor reacţii şi violenţe individuale, s-ar părea că restul scriitorilor antologaţi, care reprezintă frontul reprezentativ de avangardişti, nu ridică probleme de discuţie. Şi totuşi, trebuie spus că printre aceştia, unii figurează în mod silit, fie pentru că locul lor nu este într-o antologie de avangardă, cum e cazul poeziei ermetice a lui Ion Barbu, fie pentru că activitatea lor avangardistă fiind atît de superficială, apartenenţa la avangardă pare inventată: vezi Dan Botta, Virgil Carianopol, Mihnea Gheorghiu, Ion Vitner (cu excepţia apariţiei tardive în „Unu"). Dacă în numele colaborării la „Contimporanul" este menţionat în antologie Ion Barbu, de ce nu figurează atunci şi Alex. Philippide, a cărui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adezlune la avangardă este afirmată deschis (Personal refuz o asemenea extindere a noțiunii de avangardă la cît mai mulți scriitori. Reacția mea este însă împotriva inconsecvenței și arbitrariului selecției).

Interesantă mi s-a părut însă partea de arheologie literară a avangardismului, destul de bogată în nume și mostre poetice și de proză, care informează despre tonalitatea stilistică și tematică, despre optica și spiritul frecvent al textelor avangardiste scrise la noi. Deși acești autori ca : Jacques G. Costin, Grigore Cugler, Victor Valeriu Martinescu, Dalocrin, Sesto Pals, Madda Holda, Miralena Milany ș.a., și operele lor ca atare nu prezintă interes estetic, ei formează un fundal de colaboratori, de auditori și imitatori, de multe ori mărunți și chiar netalentați. Dar existența acestor autori, astăzi ca și necunoscuți, de altfel fără prea mare ecou nici în epocă, aruncă noi lumini asupra mișcării de avangardă, care în afara cîtorva excepții memorabile, a avut la noi un vizibil caracter de diletantism și improvizație. Comparația dintre mai multe texte avangardiste care cultivau cu plăcere mai mult o pastișă urmuziană, asociații arbitrare, un anume libertinaj lingvistic de scandal, demonstrează rolul *angajării* în scris a *personalității* scriitorului. Angajarea necesară exprimării personalității individuale ilustrează și succesiunea valurilor distincte ale avangardei de la „Contimporanul" la „Punct", de la „Integral" la „Unu" și apoi la suprarealiști. E drept însă că acest peisaj accidentat, destul de nesigur în pozițiile create, susținute de convingeri și de idealuri neclare, dar în același timp teribil de unitar prin existența cîtorva conștiințe de o luciditate tragică, de o strălucitoare fantezie poetică și exasperare dinamitardă, este prea puțin vizibil din antologia de față. Organizarea alfabetică a scriitorilor avangardiști, atît de deosebiți ca reacții personale și de grup, este nu numai neplăcută lectorului care mai întîi citește copii palide și fără vlagă și la sfîrșit abia Urmuz, și mai ales, care citește manifeste și poezie suprarealistă — Gelu Naum, Virgil Teodorescu, Tașcu Gheorghiu — și apoi versuri de Ilarie Voronca. Această orînduire are și dezavantajul că într-un mod nefericit este uniformizată o perioadă contradictorie și interesantă tocmai prin efectele de opoziție revoluționară. Cel mai adecvat mod de prezentare a avangardei ar fi fost acela al grupurilor exprimate de reviste. Deși colaboratorii avangardiști de la noi nu publică exclusiv la o revistă, se conturează totuși cîteva cercuri distincte — „Contimporanul", „ Integral", una dintre cele mai de ținută și mai serioase reviste de avangardă, „Unu", „Alge", „XX — literatură contemporană", „Viață imediată", care deși a făcut o ruptură, reprezintă ideologic spiritul avangardei, „Liceu", „Meridian".

Dacă și acest mod de prezentare ar fi fost simțit ca incomod, cel mai sigur ar fi fost acela cronologic, fiind pregnant subliniați precursorii — Urmuz, chiar și Tristan Tzara (pentru ce a fost el în literatura română nu atît pentru idolatria sa exercitată după spectacolele dada), simpatizanții T. Arghezi, I. Barbu și apoi avangardiștii propriu-ziși : Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gh. Dinu, Saşa Pană, F. Brunea-Fox, Aurel Baranga, Paul Păun, Gherasim Luca, Moldov, Zaremba (ș.a.), inclusiv suprarealiștii.

Acestea sînt puncte de vedere expuse nu atît ca pledoarie pentru o altă antologie, și asta prin simplul motiv că de o alta nu mai este nevoie, cea existentă, prin calitățile și defectele ei, atingîndu-și scopul, și anume acela de a incita, de a irita, chiar de a scandaliza, de a reînvia realități pe care participanții înșiși la avangardă le îngropaseră de mult în uitare, și de asemenea de a informa în cel mai larg sens. Toate acestea formează meritul incontestabil al întocmitorului, Saşa Pană, legat pentru toată viața de strădania de a păstra intactă istoria aceasta a avangardei noastre.

Adriana Mitescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

D. POPOVICI: *Romantismul românesc* Editura Tineretului, Colecţia Lyceum, Bucureşti, 1969, 524 p.

Din seria lucrărilor de sinteză de istorie literară apărute în ultimul timp (volumul II al *Tratatului de istorie a literaturii române*, *Istoria literaturii române* de G. Ivaşcu, *Istoria poeziei şi prozei româneşti între cele două războaie* de Ov. S. Crohmălniceanu etc) face parte şi *Romantismul românesc* de D. Popovici, ce reia cursul de *Literatură română modernă* ţinut la Universitatea din Cluj în 1951/1952, la rîndul său o reluare cu unele modificări a cursurilor din 1939/1940, 1941/1942 şi 1949/1950.

Problema pe care o ridică asemenea sinteze literare este în primul rînd referitoare la limitele periodizării, căci, dată fiind sincronizarea de curente şi metode literare din prag de două secole în literatura română, nu se poate stabili în unanim acord şi precis cronologic o dată de început a romantismului românesc. În al doilea rînd interesează metoda de cercetare şi determinare a caracterelor autorilor studiaţi.

Cursul de *Literatură română modernă* a fost conceput în două părţi. În prima parte, D. Popovici distinge patru etape în literatura română: I: literatura sub influenţa mişcării „Luminilor" (de la Renaşterea ardeleană la primii poeţi Văcăreşti); II: tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental (Eliade Rădulescu, Asachi, Negruzzi); III: afirmarea valorilor locale („Dacia literară", V. Alecsandri, D. Bolintineanu); IV: năzuinţe către o formă clasică (Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale), ca şi oponenţii la noua direcţie (Hasdeu, semănătorismul, poporanismul şi modernismul).

În cursurile şi articolele sale de mai mare întindere, D. Popovici a analizat în detalii aceste etape, aşa că volumul recent apărut este o verigă în cronologia literaturii române (dar nu şi după data de redactare) între *Literatura română modernă. Tendinţe de integrare în ritmul cultural occidental* (curs ţinut la Facultatea de litere din Cluj 1939/1940), ce se încheie cu D. Golescu şi studiul *Curentul „Daciei literare"*, parţial alcătuit după cursul din anul 1941/1942.

D. Popovici află punctul de pornire al romantismului românesc în deceniul al treilea al secolului trecut, o dată cu apariţia primelor periodice româneşti, detectînd elemente romantice în creaţia unor scriitori de tranziţie, ca B.P. Mumuleanu şi Gh. Asachi. În privinţa începuturilor, părerile istoricilor literari concordă: deşi nu în forme exclusiviste sau pure, nu prin manifestări programatice sau înfruntări spectaculoase, romantismul se afirmă pe scena literaturii române din ultimii ani ai deceniului al treilea din secolul trecut.

În ceea ce priveşte durata, intensitatea şi evoluţia curentului, nu putem face aprecieri asupra lucrării lui D. Popovici, întrucît cursul se referă numai la prima generaţie de romantici, care se încheie cu promotorii „Daciei literare".

Concepută, aşadar, ca parte a doua a cursului de *Literatura română modernă*, *Romantismul românesc* este o lucrare independentă, căci pe lîngă date de istoriografie literară, cuprinde precizări teoretice de principiu, de metodă şi terminologie, ca în primul capitol, intitulat, *Ce este romantismul*, ce comunică o dispută de termeni, o trecere în revistă a elementelor preromantismului şi romantismului, definiţie şi direcţie date despre apariţia romantismului românesc. Editarea studiului lui D. Popovici se face într-un moment în care — după cum arată Al. Dima într-un recent articol, *Romantismul în discuţie* — acest curent se află în centrul dezbaterilor literare, atît ca metodă, cît şi ca mişcare istoriceşte precizată.

„Romantismul" românesc nu este monografia unui curent literar, căci nici nu a fost conceput ca atare. Lucrarea este un curs universitar de înaltă ţinută ştiinţifică, prezentînd materialul sistematic şi didactic, cu introduceri ample, caracterizări de ansamblu şi capitole dedicate unor nume importante (C. Bolliac, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu). Prin acest caracter istoriografic şi nu monografic ne explicăm prezenţa unui capitol ce prin conţinut nu-şi avea locul într-un studiu dedicat exclusiv romantismului şi anume cel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

despre *Literatura în spirit popular. Anton Pann*, care, după afirmația autorului însuși, „a însemnat o reală greutate pentru istoria noastră literară, cînd s-a pus problema de a i se fixa locul..., o problemă dificilă din punct de vedere metodologic..., personificarea boemei artistice din prima jumătate a veacului trecut..., reflex al literaturilor balcanice în literatura română".

Lucrarea începe prin stabilirea sintetică și documentată a etimologiei și istoriei cuvîntului „romantic" (arătîndu-se, pentru o mai conturată precizare a noțiunii, perechile antinomice), apoi se explică romantismul prin criteriul social, ca „stare sufletească individuală", fixîndu-se în timp ca curent literar. Prin aceste două prisme va privi D. Popovici romantismul din țările române, sesizînd specificitatea de reflectare și adaptare a unor stări de fapt din literaturile în care lupta de curente este bine conturată. Afirmînd de la început că literatura, ca forță socială — parte a suprastructurii, am spune noi — nu poate fi contemplată izolat de baza socială ce o generează, D. Popovici își lămurește astfel metoda de cercetare, fenomenul literar în strînsă dependență de fenomenul social. Într-adevăr, scriitorii sînt încadrați în timp, în mediu și explicați prin aceste două coordonate, dar înainte de abordarea particulară a diverșilor scriitori cuprinși în această perioadă, autorul face pentru o mai bună explicare a personalităților un tablou de sinteză culturală a epocii : presă, biblioteci și societăți literare, organizare a teatrului, învățămînt, luptă de doctrine (clasic-romantic, străin-local) analiză a scriitorilor de tranziție (B.P.Mumuleanu, Gh. Asachi, Iancu Văcărescu), la care discerne întrepătrunderi de tendințe anacreontice, neoclasice, arcadiene, preromantice.

Mai puțin teoretizantă și mai mult ilustrativă prin analize literare, lucrarea lui D. Popovici consacră totuși un număr redus de pagini problemelor de principiu ale fenomenului romantic românesc propriu-zis: capitolul menționat, *Ce este romantismul*, *Elaborarea doctrinei literare* și *Concluzii*. Se disting cele două orientări ale romantismului românesc, spre cel occidental și spre cel rus, ca și cele două direcții ale sale — depresiv și revoluționar. În cel de-al doilea capitol amintit se subliniază paralelismul de existență a teoriei clasice și a creației romantice, căci în timp ce manifestele de artă poetică ale vremii afirmă un crez clasicizant (Asachi, B.P. Mumuleanu, I.H. Rădulescu, Gh. Barit, A. Russo) creația lor literară propriu-zisă se îndreaptă spre un făgaș romantic. La un singur scriitor remarcă D. Popovici o concepție romantică manifestă și în scrierile teoretice și acesta este C. Bolliac. La ceilalți, ca de pildă, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, postulatele și idealul de artă oscilează între clasicism și romantism. Acest lucru este un fapt îndeobște acceptat de istoricii literari : în literatura română curentele nu sînt separate prin granițe de timp sau puritate. Unul și același scriitor poate fi clasic, luminist și romantic în același timp. Eliade Rădulescu dă o traducere a *Artei poetice* a lui Boileau, fundamentează el însuși o teorie clasică, dar traduce poeziile lui Lamartine și este cel mai asiduu admirator al lordului Byron. Tradiționalist, M. Kogălniceanu a fost partizanul culorii locale, concepție esențialmente romantică. În sfîrșit, capitolul de *Concluzii* reia definiția sintetică a romantismului românesc pînă la 1848, ca un curent eclectic, cu prelungiri luministe și cu reflexe preromantice.

După capitolul dedicat scriitorilor de tranziție amintiți mai sus : Mumuleanu — poet satiric, bahic, cu prefigurări preromantice în poezia ruinelor sau a vanității omenescului —, Gh. Asachi — de cultură clasică, cu accente petrarchizante, poet ocazional și nuvelist istoric Iancu Văcărescu — liric erotic, atras de Arcadia, autor de epistole, cîntăreț al înserării și ruinelor — D. Popovici deschide seria portretelor personalităților pașoptiste, punctul de rezistență al întregii lucrări : Cîrlova, Eliade Rădulescu, Bolliac, Alecsandrescu, Bolintineanu, Negruzzi, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, la care se adaugă capitolele dedicate unor poeți mărunți din Transilvania și Moldova.

Prezentarea fiecărui scriitor se încadrează în limitele tratării tradiționale în istoria literară : o introducere biografică, în care se merge la document și care nu exclude elementul pitoresc, o privire asupra formației intelectuale — studii, preocupări, influențe — și o consi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

derare de ansamblu a operei prin marcarea locului în istoria literară şi, în sfîrşit, analiza lucrărilor reprezentative.

La Cîrlova subliniază înalta temperatură artistică a sentimentalităţii romantice, melancolia preromantică, dar şi suflul patriotic autentic, cerut de imperativul momentului.

La Eliade, „scriitorul cel mai caracteristic pentru evoluţia culturii române în prima jumătate a secolului trecut", marchează spiritul contradictoriu de orientare clasică şi luministă, pe de o parte, şi romantică, înnoitoare, pe de altă parte.

Bolliac este „un element socialist avansat al epocii", un romantic cu aplecare către latura socială a preocupărilor.

În Gr. Alecsandrescu întrezăreşte un prevestitor al lui Eminescu, cu îndrumări spre clasicism, dar şi cu marcate note preromantice în viziunea asupra lumii, un maestru al meditaţiei romantice pe teme naţionale. Remarcabile sînt analizele poemelor *Umbra lui Mircea la Cozia*, şi *Anul 1840*, adevărate modele de fină înţelegere a ideii şi exprimării poetice, de pertinenţă a analizei şi de discernămînt estetic.

La Bolintineanu, profesorul clujean distinge paralelisme sau influenţe ale marilor romantici şi preromantici englezi şi francezi şi, după o trecere în revistă minuţioasă a direcţiilor din poezie şi proză, stabileşte necesitatea locului pe care îl ocupă în literatura noastră Bolintineanu, unde în ciuda unei calităţi artistice îndoielnice, este „un popas..., înainte de a-şi lua zborul, cu alte aripi, spre alte orizonturi".

Negruzzi are locul său nedisputat de creator al unui gen literar — nuvela istorică — iar lui Kogălniceanu îi dedică o fundamentată cercetare a activităţii de promotor cultural şi om istoric, insistînd asupra acestei ultime laturi, analizate în detaliu şi cu bogate referiri la influenţele istoricilor vremii.

La Alecu Russo se subliniază latura de critic literar şi specialist în probleme de limbă. Russo este considerat caz special în grupul „Daciei literare", pregătind pe baze de critică literară apariţia junimismului.

În sfîrşit, N. Bălcescu este privit ca o personalitate aureolată de devotamentul pentru un crez patriotic neîntinat, un realist lucid în interpretarea fenomenului social şi un romantic prin avîntul retoric al stilului său, dar şi prin teoria istoriei din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*.

Concluziile lucrării sînt menite să treacă succint în revistă caracteristicile autorilor studiaţi, pentru a imprima auditoriului sau cititorilor o viziune sintetizantă şi a-i pregăti pentru noua etapă din dezvoltarea literaturii române.

Lucrarea lui D. Popovici apare astfel rotunjită în concepţie, unitară în viziune, originală în opinie, accesibilă, deşi lipsită de orice caracter de popularizare măruntă. Ea se adresează deopotrivă studentului şi cercetătorului. Apariţia ei este binevenită, căci numele lui D. Popovici fusese pe nedrept absent în ultima vreme de pe afişele noastre editoriale.

La reuşita ediţiei au contribuit în egală măsură Dan Simonescu cu o prefaţă care îl prezintă pe D. Popovici drept un fruntaş al istoriografiei literare române, subliniindu-i originalitatea metodei de investigaţie şi concepţie ce i-au asigurat un necontestat loc în istoria literară românească şi Ioana Petrescu, fiica lui D. Popovici, care a alcătuit un bogat material de note şi bibliografie, îndrumar de preţ atît pentru stabilirea sferei de referinţe a lui D. Popovici, cît şi pentru sugerarea de titluri legate de definiţia romantismului şi dezvoltarea romantismului românesc. Şi, „last but not least", amintim *Cuvîntul înainte*, scris cu căldură şi apreciere de Tudor Vianu, un omagiu lui D. Popovici, istoric literar cu vocaţie şi distins dascăl.

Ileana Verzea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DOUĂ ÎNCERCĂRI DE SINTEZĂ ASUPRA POEZIEI LUI EMINESCU

La numai un an distanţă au fost tipărite două studii ample de analiză a poeziei eminesciene, avînd comun faptul de a fi fost scrise cu mulţi ani în urmă — unul în 1947—1948, altul în 1953— şi deosebindu-se net prin perspectivă şi structură. Fapt explicabil, întrucît primul este de fapt un curs universitar al profesorului clujean D. Popovici, avînd drept scop iniţierea studenţilor în universul celui mai mare poet român, al doilea fiind un eseu de internaţionalitate artistică, ambiţionînd cuprinderea tărîmurilor poetice nebuloase şi fixarea antinomiilor genialului artist, încercare datorată criticului I. Negoiţescu, el însuşi rafinat poet. Dar dacă, atît prin mijloacele de analiză ale autorilor, cît şi prin destinaţia studiilor, cele două recente editări sînt incomparabile, ele sînt cum nu se poate mai oportune pentru o cunoaştere a etapelor receptării operei marelui poet, pe de o parte, iar de altă parte, necesare însăşi apropierii de sensibilitatea noastră actuală a poeziei eminesciene. Să regretăm, în paranteză, amînarea atît de îndelungată a retipăririi unor alte contribuţii esenţiale înţelegerii creaţiei lui Eminescu — îndeosebi a celor călinesciene, cu atît mai mult cu cît au şi fost revizuite, faţă de ediţiile cunoscute.

★

Studiul lui D. Popovici are, în fond, toate calităţile şi defectele inerente unui curs universitar, ultimele fiind agravate în parte de imixtiunea evenimentelor sociale care au determinat o precipitată evoluţie a profesorului clujean. Astfel, în chiar prelegerea *introductivă*, Eminescu este postulat ca un „poet (care) nu era însă convertibil în valori sociale decît într-o mică măsură" (p. 34) — pentru ca în lecţia de *încheiere* să conchidă asupra „concepţiei (eminesciene) a artei în funcţiune socială", văzînd în poetul analizat un demn urmaş al lui Heliade, cînd constată că „în mai multe rînduri (Eminescu) formulează principiul şi preamăreşte pe poetul profet, conducător de popoare şi creator de societăţi" (p. 335). În acelaşi sens este şi repetarea noţiunii de *decadentism* în literatură, într-un înţeles care a fost mult nuanţat în critica ultimilor ani. Ceea ce ne determină să subliniem, de la început, carenţa acestei ediţii — un capitol de note şi comentarii, care ar fi trebuit să pună la zi unele aspecte ale cercetării întreprinse cu două decenii în urmă, mai ales prin completarea bibliografiei — insuficiente şi părtinitoare — şi indicarea surselor din care profesorul cita liber la curs. Aceasta cu atît mai mult cu cît editarea de faţă se face în colecţia *Lyceum*, fiind destinată nu atît studenţilor, oricum informaţi mai pe larg la curs, cît elevilor, tentaţi să ia orice afirmaţii drept adevăruri ultime şi să le dogmatizeze, cel puţin ca instrucţie. Deşi, la drept vorbind, pericolele nu sînt mari, opiniile lui D. Popovici asupra operei eminesciene fiind dintre cele mai obişnuite, analiza cuprinzînd exact aria unei informări erudite şi a unei percepţii care nu depăşeşte niciodată bunul simţ. Perspectiva pe care o dă studiul lui D. Popovici asupra poeziei lui Eminescu este însă una de bază, necesară oricărei iniţieri substanţiale, metodice — oricît i s-ar putea imputa lipsa unei tensiuni metafizice, ori a unor analize estetice.

Fostul profesor clujean îl interesează pe lectorul său actual prin expunerea cîtorva din marile „teme" ale poeziei eminesciene — „poezia cetăţii umane, poezia erotică, poezia mitologică, poezia titaniană" — prin introducerea în „momentul literar" în care se înalţă steaua poetului, prin descrierea succintă a cîtorva etape biografice esenţiale în relevarea „acestui destin excepţional" (p. 39), prin refacerea (după Călinescu — de fapt) a biografiei intelectuale, prin familiarizarea cu piscurile poeziei europene la care poetul român se poate raporta în mod firesc.

D. Popovici a fost elevul lui D. Caracostea, şi faptul e vizibil şi în acest studiu închinat poeziei eminesciene, unde idei schiţate sau semnalate în studiile lui Caracostea devin aici definitorii — factorul intelectual, titanismul etc. — şi unde intenţia de analiză structurală, estetică, este mereu declarată, deşi din păcate foarte puţin realizată. Cum se şi arată întris-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tat D. Popovici, în ultima prelegere, de a fi „sacrificat criteriile estetice" (p. 335). Căci D. Popovici este un spirit organic raționalist, profesînd de fapt un comparativism tematic și ideologic, vizibil încă de la analiza poeziei lui Cezar Bolliac din „Viața Românească" (1929).

Istorismul lui D. Popovici, inclus în definiția disciplinei (p. 44) îndeamnă însă la informare largă și expunere obiectivă, metoda sa comparatistă dă uneori rezultate excepționale, ca în subtila și nuanțata ipoteză a unei influențe Kant-Schopenhauer-Eminescu prin *anume* ediții ale filozofilor, sensibil deosebite de cele cunoscute ulterior (p. 80). Și tot așa, cînd stabilește etapele aprecierii poeziei eminesciene în funcție de idee, sentiment, expresie (p. 41 urm.).

Uneori raționalismul lui D. Popovici poate părea naiv sau minimalizator, fiind vorba de un poet genial; ca în stabilirea a „trei stadii bine precizate în evoluția vieții sufletești" (p. 63) a lui Eminescu: „afirmația, revolta și înfrîngerea" (p. 65), care s-ar verifica în alte trei domenii: experiența socială, experiența intelectuală și opera — etc.; însă spiritul metodic ce decurge de aci este un bun exemplu. Iar în concluzii, nuanțările menite a restabili echilibrul nu lipsesc: „dar ceea ce caracterizează negația lui Eminescu în formele începătoare ale sale este tonul bărbătesc, spre osebire de negația resemnată a maturității" (p. 132).

Alteori, acest raționalism răstoarnă datele problemei — ca în mai multe rînduri cînd D. Popovici crede că setea nestăvilită de cultură a lui Eminescu reprezintă „în ultima analiză" interesul lui pentru p o e z i e (p. 73), el căutînd „motivarea intelectuală a unei atitudini poetice" (p. 94); cînd, în fapt, este evidentă preocuparea adîncă, metafizică a poetului pentru propria sa limpezire, pentru găsirea unei viziuni proprii asupra lumii și universului. Și Popovici însuși citează la p. 77 mărturia lui Eminescu audient al cursurilor de filozofie germană, nesatisfăcut de caracterul incomplet și contradictoriu al concepțiilor expuse: „aruncai indignat caietul meu de note la dracu și n-am mai venit la cursuri".

Această lipsă de înțelegere a profesorului clujean pentru abisurile sufletești ale genialului poet are implicațiile cele mai grave în capitolul dedicat „poeziei erotice", alcătuit din simple descrieri de situații, repovestiri de subiecte, filiații de teme, nedreptățind capodopere precum *De cîte ori, iubito...*, *Despărțire* ș.a., omițînd din analiză altele, judecînd aici poezia eminesciană după anecdotica biografică.

Cu toate aceste rezerve, studiul poeziei lui Eminescu, întreprins acum două decenii de D. Popovici, are meritul de a reactualiza pentru noile generații cîteva adevăruri fundamentale asupra celui mai mare poet român, constituind o bază înaltă, deschizătoare de perspective, necesară azi oricărei încercări de a pătrunde sensurile așa de adînci ale unei creații fascinante, deși uneori de o înșelătoare incantație de romanță.

★

Este exact ceea ce își propune să complinească — evident fără intenție — eseul lui I. Negoițescu, ale cărui sondări spre esența ultimă a poeziei eminesciene ar merita fiecare un comentariu critic. De fapt, I. Negoițescu se apropie de Eminescu prin „cea mai considerabilă spărtură a măștii de marmură" (p. 155), efectuată încă de G. Călinescu asupra acelei „lespezi nedrepte" (p. 147), pe care ediția lui Maiorescu o impusese generațiilor. Eseistul tinteșe însă mult mai departe; el încearcă „actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian" (p. 156), introducerea — după Arghezi, Barbu, Blaga — lui Eminescu „în sensibilitatea noastră cea mai modernă" (p. 156).

Iar în acest sens, neîndoielnic, I. Negoițescu realizează cea mai unitară viziune asupra poeziei eminesciene de la laborioasele despuieri manuscriptice ale lui Călinescu. El face poate cel mai temerar gest critic în eminescologie, răsturnînd raportul valoric între autume și postume, între magma primară, inspirată, a poeziei și forma ei cizelată, nu numai acordînd interesul său analitic postumelor, ceea ce se mai făcuse, dar constatînd un regres estetic al capodoperelor publicate, față de izbucnirile metafizice rămase în manuscrise.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Imaginea lui Eminescu este astfel extrasă din epocă şi apropiată de noi. Genialul poet ni se revelă ca un artist cu o conştiinţă estetică superioară, modernă, trăind conştient drama „unei rupturi în chiar structura personalităţii (sale) poetice" (p. 19) — „un fantastic şi straniu fenomen" (p. 20), care a creat o operă dublă, „ca două insule cu sori şi lune proprii" (p. 19) —, şi I. Negoiţescu îndrăzneşte să creadă chiar în revelaţia „unui alt poet" (p. 20), unui „alt" Eminescu decît cel cunoscut pînă acum. Reluînd în bună parte terminologia călinesciană, I. Negoiţescu ne propune o imagine a lui Eminescu, „cu două profiluri": unul *neptunic*, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt *plutonic*, învăpăiat de focul originar" (p. 21), corespunzînd „în general", autumelor şi, respectiv, postumelor, mai exact materialelor de laborator. Originalitatea acestei interpretări stă însă în viziunea poeziei eminesciene într-o *permanentă* antinomie a celor două tendinţe, cu o gravă consecinţă de subminare a personalităţii poetice, o „vină ascunsă", care „s-a răzbunat şi poetul a trăit să-şi vadă lira sfărîmată şi a murit curînd" (p. 53). Privită dintr-un astfel de unghi, opera eminesciană se recompune în două tărîmuri poetice: unul imens — cel plutonic, irumpt dintr-o „gîndire *poetică*, metaforic creatoare" (p. 26), în care se intră prin „poarta" de vrajă a „somnului" (p. 34), după o îndelungă „fermecare" în „orgiasticul sublunar" (p. 194), căzînd apoi pe nesimţite în „lumea visului" (p. 46), în „haosul cosmic" (p. 89) de „nuntă a elementelor" (p. 42), cînd „sufletul uman comunică cu sufletul universului" (p. 111), şi mai departe în moarte, „care face puntea de unire între zona plutonică şi zona neptunică" (p. 40) — al doilea tărîm, limitat, dominat de „gîndirea umană, logică, înlănţuind concepte" (p. 26), lumea „Logosului", „substratului raţional" (p. 89). Distincţia este bine pusă în evidenţă mai ales de analiza vastului poem *Memento mori*, în care se face chiar trecerea de la mitologie la istorie, de la haosul cosmic la raţiunea umană. „Este în fond contradicţia din chiar structura eminesciană, între viziune şi gîndire, între intuiţia morţii, setea voluptoasă a neantului şi hegeliana biruinţă a spiritului în istorie" (p. 89). Aspectele care decurg de aici, nuanţările în funcţie de „temele" eminesciene, pe care le operează I. Negoiţescu în eseul său, sînt dintre cele mai pline de sugestii pentru o nouă sensibilizare în faţa poeziei care îşi deschide astfel nebănuite adînciml. Regretăm numai o desfăşurare cronologică mai expresă, care ar fi permis o imagine mai clară, de-a lungul timpului, a întrepătrunderilor dintre cele două tărîmuri, dintre viziune şi filozofie, a predominanţei uneia sau alteia în funcţie de anume factori (timp, temă, realizare artistică etc.). Ca şi explicaţia insuficientă a acestei rupturi fatale de personalitate, a proliferării „morbului conceptului" şi a „biruinţei abstracţiunii" (p. 29), care „a putut steriliza lirismul eminescian", transformîndu-l într-o „filozofie poetizată, (cu) caracterul ei discursiv, retoric şi uneori didactic" (p. 31). Căci nu ne pot mulţumi, la acest punct al cercetării geniului poetic eminescian, ipotezele nesubstanţiale sugerînd explicaţii ca dorinţa poetului de a fi *selectat* de contemporani, de „a corespunde modelului dat de Maiorescu" (p. 150), sau „afectivitatea electivă" (p. 142), şi nici „chiar starea de spleen, de amintire dureroasă a trecutului, de despuire a existenţei de farmecele vieţii, atunci cînd timpul ia o creştere de spaimă şi întunericul nu e noaptea de uitare şi voluptate, noianul metafizic, ci tenebra mo-ţii comune, a singurătăţii morale — acel „mă-ntunec" sună biografic, e ca o pecete pe destinul nefericit al poetului, pe care *gîndirea l-a trădat* (s. *n.M.D.*, p. 171). Cu atît mai mult cu cît deplasarea nu se face *de regulă* numai de la „plutonic" la „neptunic", ci şi invers, şi încă într-o piesă de însemnătatea lui *Memento mori*. „De fapt, acest poem, cu trăsăturile lui adînci în mitos şi deci ţinînd de stratul plutonic al imaginaţiei eminesciene, e construit pe o teză, o *filozofie*, care aparţine orizonturilor neptunice, lumii raţionalului" (p. 105—106). Să mai spunem că în acelaşi sens, al supraevaluării postumelor în dauna autumelor, şochează unele exagerări, după care în *Scrisoarea III* „poezia s-a evaporat" (p. 141), în *Scrisoarea IV* „lirismul se degradează la astfel de orori: „Nu vedeţi c-acea iubire serv-o cauză din natură?", însoţindu-se în mod nefericit prozaismul expresiei şi trivialitatea ideii" (p. 33), iar *Luceafărul* „decepţionează prin precaritatea anecdotei şi morala ponciă a geniului" (p. 214).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Însă, oricum, perspectiva sub care e așezată opera eminesciană de către I. Negoițescu, este una mult mărită, cu raportări la Swedenborg, Plotin, Silesius ș.a., peste cei obișnuiți, transferînd-o din sfera „micului romantism german, *propriu-zis liric*" (Eichendorff, Heine, Lenau, Mörike), în cea a „*marelui romantism al viziunilor*, explorator de domenii abisal metaforice, cuprinzînd nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim" (*s.n.*, M.D., p. 22). Dar, și mai mult, meritul principal al acestei noi interpretări care ni se propune, „fără a avea pretenții de exclusivitate" (p. 8), sau de originalitate absolută — indicînd multe sugestii din G. Călinescu, și o similitudine esențială cu sublimarea întreprinsă de Vladimir Streinu pînă la un „embrion al întregii creații eminesciene, ce se dezvoltă ca „oscilație între ideea de moarte și viață" (p. 10) — este caracterul său de sinteză, de viziune rotundă și coerentă. Căci I. Negoițescu „încearcă să descifreze sensurile lirismului eminescian pur" (p. 7), coborînd în adîncurile operei pînă la ultimul nucleu, „un vers-cheie, cu implicații existențial-vizionare: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și" (p. 7), acolo unde se naște „sunetul originar" (p. 7), trasînd coordonate generale („idealismul magic-poetic al somnului — idealismul orfic-muzical" — p. 73), dezvăluind „izvorul vrajei eminesciene" (p. 139) în convertirea plînsului metafizic în incantație sonoră... În fine, explicația intimă a dramei geniului eminescian trebuie căutată în „inconștientul" marelui artist, în care el „purta înfipt sentimentul marelui risc spiritual al magiei dezlănțuite, al mitosului liberat din întunericul originar, al *nebuniei* poetice, în care căderea lumii în neant era senzația perpetuă, chiar dacă înfloritâ de visurile morții" (p. 144). În felul acesta — conchide undeva criticul — „în alt timp Eminescu ar fi fost un mag al poeziei pure" (p. 40). Să mai notăm totuși existența altor cîteva remarcabile sinteze parțiale propuse de I. Negoițescu — Poet, Călugăr și Monarh/Demiurg/Viață, Somn și Moarte — ca și multe alte sugestii, precum cea a obsesiei Apei, pentru a exprima regretul că analiza sa n-a căpătat un caracter mai larg și mai metodic, dînd posibilitatea unei imagini mai clare și complete a adevăratei viziuni sintetice pe care I. Negoițescu ne-o propune asupra genialului poet. Tot așa cum trebuie să deplîngem faptul că D. Popovici este reactualizat prin publicarea unui studiu poate abia schițat, oricum nedefinitivat de el însuși pentru tipar, diminuînd astfel profilul remarcabilului profesor comparatist, pe care-l cunoșteam din celelalte lucrări publicate înainte de război.

Marcel Duță

STANISŁAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* („Discuții despre roman în critica literară polonă din secolul al XIX-lea"), Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968, 170 p.

Iată o carte deosebit de utilă pentru istoricii literari, o carte în care, deși alcătuită prin juxtapunerea comentată a discuțiilor despre roman, se urmărește, implicit, dezvoltarea uneia dintre cele mai importante specii literare pînă în pragul secolului XX. Căci, pentru o înțelegere temeinică a luptei de opinii purtate în critica poloneză pe marginea romanului în secolul al XIX-lea — acesta este mobilul principal al volumului — autorul își începe expunerea din secolul al XVII-lea, cînd apar primele intervenții teoretice în Franța. De altminteri, pe tot parcursul lucrării, evoluția discuțiilor din Polonia este urmărită în strînsă legătură cu formularea tot mai închegată a principiilor teoretice în apusul Europei, în Franța în primul rînd. Raporturile stimulative extranaționale completează astfel sugestiv imaginea devenirii romanului înlăuntrul literaturii polone.

Ca punct de plecare, St. Burkot își alege doi teoreticieni francezi reputați, ale căror păreri au făcut epocă, hotărînd direcțiile fundamentale pe care se vor desfășura discuțiile despre roman în secolele următoare, firește, cu modificările și îmbogățirile survenite în curgerea vremii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este vorba de Boileau, potrivnic înverierat al romanului în *Dialogue sur les héros du roman* (1665), din cauza falsităţii caracterelor şi a proastel influenţe asupra generaţiei tinere, şi P. Daniel Huet care, în *Traité de l'origine des romans* (1670), aprecia rolul ficţiunii literare şi aportul educativ al ilustrărilor speciei, amintindu-i genealogia antică şi înrudirile cu poemele epice, biografiile şi scrierile de călătorie. În Polonia, primele ecouri apar cam în aceeaşi perioadă; Ł. Opaliński se declară în 1648 împotriva romanelor de dragoste, care „lărgesc destrăbălarea şi ucid tineretul", pe cînd G. Ens, în prefaţa romanului său tradus în limba polonă în 1652, vede în ele mijloace instructive de cunoaştere a vieţii.

În secolul următor, al XVIII-lea, dezbaterea continuă; argumentele *pro* şi *contra* se înmulţesc simţitor, dar se consumă în genere pe cele două făgaşe pomenite. Acum se cristalizează o serie de importante postulate teoretice; se stabilesc originea şi legăturile cu epopeea şi istoria, se subliniază importanţa observaţiei naturii ca factor esenţial în plăzmuirea universului fictiv, în fine, se relevă necesitatea perfecţionării atelierului de creaţie şi a înfăţişării personajelor în acţiune prin faptele lor. Chiar dacă aceste precepte nu şi-au aflat realizarea mediată, s-au răsfrînt asupra dezvoltării de mai tîrziu a speciei.

În primele două decenii ale secolului al XIX-lea, adepţii polonezi ai rigorilor clasice (St. Porocki, J. Śniadecki ş.a.) regenerează aversiunea lui Boileau faţă de roman, fapt care determină apariţia multor lucrări cu finalitate contrară: apărarea speciei literare ultragiate. Printre acestea se cuvine amintită la loc de frunte contribuţia anonimă: *Despre romane* (1818), în care sînt definite principiile artei realiste: romanul trebuie să închege o imagine care să se suprapună cu fidelitate societăţii, evitînd roadele neverosimile ale ficţiunii creatoare. Legat încă de unele precepte clasice, autorul necunoscut reliefează ţelurile didactice şi moralizatoare ale artei. Cu toate că încă din 1806 A. Mostowska, pe urmele doamnei de Staël, protestase în Polonia împotriva necesităţii de a instrui omul prin înfăţişarea de exemple pozitive, o adevărată eliberare a operei de artă de didacticismul stînjenitor, propriu secolului al XVIII-lea, este lesne sesizabilă abia la începutul deceniului al III-lea, între anii 1822—1830, cînd discuţia, influenţată de W. Scott şi de imitatorii săi (J.U. Niemcewicz, I. Krasiński) se canalizează îndeosebi în direcţia romanului istoric. Fără îndoială, discuţia se va intensifica şi se va extinde în răstimpul 1831—1863, vizînd aspecte diverse, ce depăşesc substanţial sfera romanului istoric *stricto sensu*. Cronologic şi în funcţie de problemele controversate se pot stabili trei etape distincte: a) discuţii asupra romanului istoric, în cadrul cărora I. Kraszewski şi M. Grabowski reprezintă opinii contradictorii de extremă; b) asupra romanului contemporan, opus categoric imitaţiilor după W. Scott şi c) asupra principiilor generale ale romanului realist, cuprinzînd atît pe adepţii romanului cu tendinţă (I. Kraszewski, F.H. Lewestam), cît şi pe cei care postulau dreptul autorilor de a introduce în operă tipurile esenţiale şi nevoia de a crea opere originale (M. Grabowski, I. Kraszewski, J.I. Korzeniowski, Z. Kaczkowski etc.).

După 1863, în critica „pozitivistă" se înstăpîneşte o anume ostilitate faţă de „romanul pitoresc", care nota cu scrupulozitate simptomele vieţii sociale la modul obiectiv, fără ca autorii să-şi exprime în vreun fel părerea în legătură cu problemele circumscrise. La fel ca în urmă cu douăzeci de ani, cîştigă teren modelul romanului cu tendinţă, ale cărui caracteristici ar putea fi sintetizate astfel: 1) existenţa unei tendinţe clare ce impune operei o construcţie logică, în care înfăţişarea realităţii are doar rolul de a ilustra teza autorului; 2) personajele sînt pozitive sau negative; 3) autorul poate să explicitezе pe larg lectorului toate obscurităţile curgerii acţiunii; 4) diminuarea plasticităţii în descrierea lumii reprezentate şi creşterea rolului figurilor retorice, a ideilor abstracte etc.; 5) sfîrşitul episoadelor înveder ează tendinţa didactică. Aplicarea în practica elaborării romanului a trăsăturilor enunţate a dus la îngustarea rolului observaţiei directe a vieţii, împingînd opera spre liniaritatea schematică a structurii compoziţionale şi a manierei de a caracteriza personajele. De aceea, nu e de mirare că, după 1880, generaţia de scriitori, reprezentată de E. Orzeszkowa, A. Świętochowski, H.Sienkiewicz şi B. Prus, va opera modificări esenţiale în opiniile despre roman exprimate mai înainte. Sub influenţa teoriilor naturaliste,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în primul rînd, în deceniul al VIII-lea, atenția se va strămuta asupra necesității de a aprofunda personajele din punct de vedere psihologic și asupra valorii observației directe a vieții zugrăvite obiectiv. Eforturile criticii stăruie, așadar, asupra exactității descripției și, concomitent, asupra problemelor psihologice ale personalității umane, construcția operei rămînînd într-un plan secundar.

Către sfîrșitul secolului situația romanului se complică considerabil, o dată cu apariția tendințelor moderniste. Deși prozatorii tineri ai generației (Wł.Reymont, St. Żeromski. St.Przybyszewski ș.a.) își manifestă fățiș inaderența la tradițiile pozitiviste, continuă să scrie romane, în vreme ce critica socotește că această modalitate epică, vulgară și comună, a căzut în desuetudine. Maria Konopnicka, spre exemplu, prevedea că într-un viitor nu prea îndepărtat, specia romanului va pieri, lăsînd loc „prozei lirice", care are menirea de a pătrunde în profunzimile nebănuite ale psihicului omenesc.

Cartea lui St.Burkot se încheie cu această trecere în revistă a prevestirilor sceptice, desigur chestionabile teoretic și practic, care se vehiculează în ultimii ani ai secolului al XIX-lea cu privire la soarta viitoare a romanului. Prezentare succintă și detașată, uneori poate prea detașată — pe alocuri se resimte lipsa unui comentariu mai critic care să ierarhizeze valoric mai limpede intervențiile teoretice, punctînd suișurile și coborîșurile înregistrate de discuțiile asupra romanului — însoțită de ample citate ilustrative, selectate din opiniile cele mai însemnate — expunerea se înscrie pe orbita lucrărilor care, printr-o documentare pe cît posibil completă, pregătesc elaborarea tratatului de *Istoria literaturii polone.*

Stan Velea

RITA SCHÖBER, *„Im Banne der Sprache". Strukturalimus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes,* Halle/Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (121 p.)

Lucrarea de față, versiune dezvoltată a studiului *Methodologische Probleme der „Nouvelle Critique", speziell Roland Barthes,* publicat de autoare în volumul colectiv *Studien und Berichten zur Gegenwartsliteratur in der romanischen Ländern* (hsg. von Werner Bahner, Akademie-Verlag, Berlin, 1968), este o sinteză comentată a discuțiilor din publicistica franceză privind probleme de structuralism, destinată în primul rînd *informării* publicului de specialitate din Republica Democrată Germană. Ca atare, autoarea alege momente marcante din polemica purtată de partizanii în ceea ce s-a convenit a se numi „noua critică" cu unii apărători ai ideii de „critică universitară în manieră tradițională (R.Picard, *Nouvele Critique ou nouvelle imposture,* R. Barthes, *Critique et vérité,* S.Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, critique et obejectivité* etc.), aspecte din intervențiile lui Sartre și Cl.Levi-Strauss etc., cu scopul de a înfățișa principalele direcții ale structuralismului francez (în critica literară, critica sociologică, critica tematică, psihocritica, critica lingvistică). Se încearcă dezvăluirea principalelor „rădăcini gnoseologice" ale acestor orientări (se propun, de pildă, sub raport filozofic, relații între teoria literaturii în formula Barthes, pe de-o parte, și pozitivismul semantic, existențialismul, fenomenologia de ecalaltă parte, între critica imanentă preconizată de același și cea practicată de Croce, respectiv gestaltiști, Leo Spitzer; sînt subliniate contribuțiile formaliștilor ruși, ale cercului lingvistic de la Praga, ale lui Freud și Bachelard în constituirea și dezvoltarea ulterioară a felurilor structuralisme); totodată se comunică și se comentează semnificația unor noțiuni puse în circulație de literatura structuralistă curentă (sistem, context, „écriture", comunicare poetică, model, metasimbolică etc.).

Lucrarea Ritei Schöber este însă, evident, mai cu seamă un *conspect critic,* întreprins de pe poziții marxiste. Autoarea se străduie astfel să determine valabilitatea atît a principiilor teoretice și metodologice, cît și a concluziilor analizei de text structuraliste (în speță *Sur Racin*a lui Roland Barthes), în funcție de o serie de criterii ferme, explicate diferențiat, după autorii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

examinați : este sau nu situat *omul* în centrul demersului critic? este sau nu urmărit raportul operei cu ambianța socială și istorică? se are în vedere sau nu valoarea artistică a operei? implică sau nu actul critic teoria reflectării în artă și este capabil să formuleze adevăruri? Se înțelege, critica autoarei va fi polemică.

Deși, în genere, ținta o va constitui „noua critică", principalii autori tratați vor fi, pe lîngă Barthes, Dombrouvsky, Levi Strauss, Goldmann, Jakobson și Foucault.

Raportat la reperele conceptuale amintite, Foucault este respins pentru„ caracterul pseudoștiințific al gîndirii sale", care escamotează procesul istoric în favoarea duratei imobile, substituie subiectului istoric subiectul anonim de sorginte psihanalitică etc., manevre ideologice îndreptate — arată autoarea — împotriva marxismului, prin ignorarea deliberată a luptei de clasă ca motor al istoriei.

Lui Barthes i se aduc, în principal, două obiecții capitale. În primul rînd, este inadmisibilă — subliniază Rita Schöber — anularea prin artificiu semantic (limitarea sensului termenului „context" la „contactul emițător-receptor", respectiv autor-cititor) a contextualității sintactice și semantice intrinseci a operei, ceea ce ar desființa din principiu funcția cognitivă a acesteia ; drept urmare, opera poetică îi apare lui Barthes „ca un vas gol, în care pot fi introduse cele mai diferite conținuturi" (De fapt — trebuie să observăm Barthes (p.62) nu neagă la drept vorbind contextualitatea internă a operei, ci are în vedere doar caracterul ei „citațional" care o deosebește de enunțul lingvistic curent, cotidian, totdeauna bine „contextat" lingvistic și extralingvistic și tinzînd către univocitate ; pe de altă parte, Barthes prevede libertății de interpretare totuși limite, marcate de spațiul „volumetric" al simbolurilor operei-cf. *Critique et verité*, Paris, 1966, p.52-53). În al doilea rînd, este denunțată abandonarea mijloacelor raționale, a categoriilor logice ca organ critic și recursul la un limbaj metasimbolic care, în *Sur Racine* bunăoară, ar implica — observă autoarea — înlocuirea examenului structural la nivel lingvistic, deși teoretic postulat, cu o ermeneutică psihanalitică (urmărirea de cuvinte-cheie raportate la structuri psihice etc.).

La rîndu-le, lui Jakobson și, în ansamblu, poeticii lingvistice li se reproșează că, orientați către aspectul foneticoritmic al alcătuirii lingvistice a operei, elaborează principii de cercetare aplicabile pe un spațiu literar foarte îngust. Simbolistica sunetelor, de pildă, ridicată la rangul de constituent al structurii poetice, limitează inerent, crede Rita Schöber, noțiunea de *literatură* : „Simbolica sunetelor poate, dar nu trebuie în mod necesar, să fie o caracteristică a limbii poetice" (p. 46). Afirmația se cuvine înțeleasă *cum grano salis*. Deoarece este incontestabil că literatura, *orice literatură*, prin propria-i natură fapt de limbă, comportă și un *component fonologic* (*fonetic*), a cărui pertinență apare foarte inegal distribuită în funcție de gen, epocă, factura stilului individual etc., totuși *pretutindeni prezentă*, ineluctabil.

Autoarea acuză poetica lingvistică și de fundamentare logic eronată a demersului critic. Pornind de la un text al lui Manfred Bierwisch (*Poetik und Linguistik*, în vol. *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p.49-57), Rita Schöber arată că poetica lingvistică se împotmolește într-un cerc vicios, o dată cu predeterminarea analizei structurale de factorul *efect*, categorie empirică ce prevede analiza și urmează a fi verificată prin ea : „Prin categoria „efect", determinată la rîndu-i prin „judecăți", lingvistica poetică introduce o variabilă care poate falsifica rezultatul exact țintit. (...). Analiza efectuată de critica literară caracterizată drept nesigură și intuitivă, respectiv ermeneutica textului, a cărei fundamentare mai exactă ar urma să se facă tocmai cu ajutorul poeticii structurale, devine astfel premisa chiar a acestei poetici" (p.48). S-ar putea răspunde acestei grave imputări că, sincer vorbind, orice demers critic pornește de la o ipoteză de lucru asupra obiectului și că orice analiză riguroasă și onestă este în măsură nu numai să confirme dar și să infirme ipoteza preliminară (respectiv, în cazul dat, să cenzureze „efectul").

În sfîrșit, o ultimă obiecție a Ritei Schöber ridică, foarte oportun, o importantă problemă de principiu în legătură cu aria de aplicabilitate, în cadrul obiectului, a metodei : „Bierwisch însuși — remarcă autoarea — arată că, de pildă, parodia unei poezii (...) ca cea a lui Brecht la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un poem de Goethe, analizată de el, nu este determinabilă prin structură. Pentru aceasta ar fi necesar să se treacă la analiza conținutului și la încadrarea (textului *s.n., V.N.*) într-un sistem de referințe, adică ar trebui să se treacă de la structură, la sens" (p.49). Or acest pasaj pune limpede în lumină caducitatea unor definiții. El evidențiază inacceptabilul limitării principiale a structurii la domeniul extrasemantic și necesitatea trecerii la o viziune mai largă a lucrurilor, în cadrul căreia structura să fie înțeleasă nu ca rețea formală ci ca totalitate transformațională și autoreglatoare (cf , de pildă, J.Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 5-16).

La întrebarea-i-premisă care străbate subteran întreaga lucrare (în ce măsură este structuralismul capabil în stadiul actual de dezvoltare să vină în întîmpinarea nevoilor esteticii marxiste?) autoarea răspunde nuanțat. Sub raport ideologic, structuralismul, în special în versiunea *„nouvelle critique"*, prin poziția sa agnostică, atestînd la „funcția de cunoaștere a literaturii și a criticii literare", prin automatizarea acțiunii verbale, prin incapacitatea sa de a da o rezolvare chestiunii axiologice etc., reprezentînd în esență „filonul unui subiectivism dogmatic", este respins net. Sub raport metodologic însă, se recomandă integrarea lui cercetării marxiste, dar numai într-o primă etapă, provizorie, căci „dezvoltarea literaturii izvorăște — și nu în ultimul rînd — din autonomiile și tensiunile care se nasc între formele structurale date ale speciilor și „scriiturilor" literare pe de-o parte și noile conținuturi care sparg în mod necesar aceste scheme structurale de cealaltă parte" (p.86). Acordînd structuralismului meritul de a fi provocat dezbateri în jurul problemelor fundamentale ale criticii și istoriei literare, autoarea, ajunsă la capătul expunerii, își exprimă totodată convingerea că sarcina concepерii și elaborării unei istorii literare, exemplare revine „fără îndoială doar (...) esteticii marxiste, la înălțimea întregii dezvoltări a științei actuale" (p.88).

Acest succint dar dens studiu, de remarcabilă completitudine a informației (bibliografia anexată poate fi îndrumar oricui este interesat să abordeze problema), are meritul nu numai de a fi o trecere în revistă critică — pornind de la marxism — a situației stadiului discuțiilor structuraliste pînă în 1968, dar și de a oglindi în bună măsură etapa actuală de dezvoltare a teoriei literaturii în Republica Democrată Germană.

Viorica Nișcov

ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'oeuvre poetique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967

În 1927, un grup de tineri poeți entuziaști, alcătuit din Federico García Lorca, Damaso Alonso, Rafael Alberti, Gerardo Diego, transformă comemorarea tricentenarului morții lui Góngora într-o sărbătoare deosebită. Tonul fiind dat de această „generație de la 27", neogongorismul se afirmă puternic ca manieră literară, iar opera poetului cordobes începe să se bucure de o atenție și de o popularitate care incită spiritele și rela peste trei secole polemicile din timpul vieții sale.

Apoi, prin străduința și munca neobosită a lui Dámaso Alonso, poezia lui Don Luis, strălucitoare și ermetică, începe să-și dezvăluie pentru tinerele generații de cititori valoarea și frumusețea ascunsă.

Teza de doctorat prezentată de Robert Jammes (maître agregé à la Faculté des Lettres de Toulouse), teză care își propune un studiu exhaustiv al creației gongoriene, constituie un răspuns la critica literară spaniolă, căci autorul încearcă să reformuleze unele păreri consacrate de aceasta, păreri ce par de neclintit.

Prin analiza completă a operei lui Góngora, prin structurarea modernă a acesteia, exegetul reușește să examineze, să descrie și să inventarieze temele tratate de poet în cele 25 000 de versuri scrise din 1580 pînă în 1626. Cercetătorul se menține în linia propusă de Marcel Batallion

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conducătorul şcolii franceze de hispanistică, abordînd în lucrarea sa metoda de investigare intrinsecă a textelor, metodă care-i permite elucidarea cu succes a unor pasaje obscure din creaţia lui Góngora. Detaliul biografic este în general ocolit sau este folosit doar în note de subsol.

Materialul literar deosebit de bogat este cuprins de Robert Jammes în trei mari capitole intitulate *Poetul rebel*, *Poetul curtean* şi *De la petrarchism la marile poeme*. Această împărţire are în aparenţă un caracter cronologic, marcînd etape decisive din viaţa poetului. De fapt, se ţine cont numai de aspectul tematic al operei, făcîndu-se o interpretare a poeziei satirice şi burleşti, a celei sacre, a sonetelor, a teatrului, a marilor poeme. Autorul pune în evidenţă varietatea tematică a acestui material poetic, urmărind în acelaşi timp cu pregnanţă, într-un mod original, transformările unei teme care se evidenţiază în întreaga creaţie gongoriană. Este vorba despre tema „elogiului vieţii la ţară şi a disprețului faţă de viaţa de curte" (alabanza de la aldea y menosprecio de la vide de corte), temă de altfel cunoscută şi de largă circulaţie în literatura spaniolă a Secolului de Aur.

Góngora, spirit echilibrat, caracter prin excelenţă clasic, manifestă în poezia sa satirică un dispreţ deschis pentru viaţa de curte, în contrast cu plăcerile simple şi sigure ale vieţii provinciale. Poetul găseşte o voluptate deosebită în a observa şi a critica viaţa strălucitoare şi artificială a Madridului, cu toate personajele pe care le aduce aceasta în scenă.

Poezia satirică este construită pe jocul contrastelor, pe jocul aparenţei cu realitatea. Această modalitate poetică este considerată de Jammes ca rezidînd din faptul că poetul, provincial convins, se conducea după un alt cod de valori decît cel al curţii spaniole. Góngora propovăduieşte plăcerile vieţii la ţară, sprijinindu-se pe o viziune etico-socială proprie.

Cercetătorul urmăreşte în continuare transformările temei în poezia burlescă şi reţinem din aceasta denunţarea unei anumite atitudini de antieroism, de exaltare a valorilor apropiate nouă, valori ale realităţii cotidiene, opuse unui sistem idealizant pe plan moral, politic, literar, estetic.

Un detaliu biografic, şi anume faptul că Góngora şi-a petrecut cîţiva ani din viaţă la Madrid, ne dă cheia schimbării aparente de optică, a punerii sale la unison cu glasul curţii regale. Poetul produce o poezie sacră şi profană, de circumstanţă, dar există în structura intimă a acestor creaţii ocazionale versuri, ce ne dezvăluie un dezamăgit, un om singur, trist şi neliniştit. Cel care dedicase unor ochi frumoşi sonete scînteietoare, descriind baluri sau vînători fastuoase, simte deodată singurătatea în mijlocul acestei mulţimi ce trăieşte o viaţă ardentă şi trepidantă, plină de contraste şi cu suflul morţii în coastă. Robert Jammes ni-l descoperă în straiele grele de curtean pe adevăratul Góngora, ce nu şi-au trădat nici de astă dată idealurile etice.

Abordînd cercetarea „romanceroului", exegetul face o clasificare detailată a pieselor ce-l alcătuiesc, sublinlind originalitatea poetului în alegerea şi tratarea temelor. Se remarcă faptul că Góngora deşi a scris mult în acest gen literar, nu s-a oprit niciodată la marile subiecte naţionale, ci la fapte mărunte. Aceste poeme epice, solemne, cu o tematică oarecum fixă, devin la poetul cordobes mici tablouri de viaţă şi Jammes, analizîndu-le, pune în valoare atît perfectul simţ artistic, cît şi simplitatea şi naturaleţea cu care don Luis s-a apropiat de realitate.

O dată cu crearea marilor poeme *El Polifemo* şi *Las Soledades*, tema luată în discuţie se îmbogăţeşte. În primul din poemele amintite nu formează, e drept, nodul central. *El Polifemo* este prin excelenţă un poem de dragoste, în care apare o subtilă gradare a evoluţiei sentimentului iubirii, poem dominat de elemente păgîne şi impregnat de un fior de voluptate. Aparent, lumea mitologică a poemului ar putea fi interpretată ca o reîntoarcere în trecut, ca o necesitate a poetului de a evada din realitate. Jammes demonstrează în analiza sa contrariul, afirmînd că prin *El Polifemo* genul mitologic face un pas decisiv înainte, poemul înscriindu-se în realitatea contemporană pe care poetul o exprimă prin intermediul unui limbaj sau al unor simboluri convenţionale, ce închid totuşi în ele trăiri profunde, autentice.

Sesizînd că temele secundare din *El Polifemo* se transformă în *Las Soledades* în teme fundamentale, Jammes întreprinde o cercetare nuanţată a acestora, care-l va duce la unele concluzii deosebite de cele cunoscute. Tema urmărită pînă acum devine tema principală a acestor poe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

me, căpătînd aspecte noi. Prin explicarea textului se observă cum aceasta, derivată dintr-un ideal etic, devine acum reprezentarea unui ideal estetic. Mai precis, în întreaga creaţie anterioară, dispreţul manifestat de Góngora pentru viaţa artificială şi găunoasă a curţii şi căutarea liniştei şi a bucuriilor simple în mijlocul naturii, era un rezultat al constrastului între tipul de viaţă preconizat de poet şi cel al epocii. Retragerea în natură înseamnă, poate, singura modalitate de a-ţi îmbogăţi spiritul. Renunţînd să mai critice, Góngora predică pentru frumuseţile vieţii rustice, pe care o vede cu ochii şi înţelegerea unui aristocrat dezamăgit. Realitatea campestră ia aspectul unui vis, al unei himere, iar dispreţul pentru viaţa de curte se întoarce într-un fel de aristocratism spiritual exacerbat. Poetul, decepţionat de cele două aspecte ale realităţii, una odioasă, cealaltă neputîndu-l accepta, începe să trăiască numai prin poezie.

Alături de studiul teatrului, cercetarea acestei teme în întreaga creaţie poetică a lui Góngora se înscrie ca una dintre contribuţiile originale ale exegetului.

Această teză de doctorat, concepută cu toată rigoarea unei opere de cercetare ştiinţifică (lista bibliografică, index al poeziilor citate şi al numelor proprii), este alcătuită în acelaşi timp cu un remarcabil spirit polemic. Autorul, afirmîndu-şi propriile păreri şi argumentîndu-le, desfiinţează de multe ori eşafodajul de judecăţi clădit de specialiştii spanioli în jurul lui Góngora. Modul în care este comentată opera lui don Luis de către profesorul francez ne permite apropierea de un poet sensibil la mişcările lumii înconjurătoare, şi dezminte ideile şi teoriile tradiţionaliste care făceau din Góngora un poet de sunet şi culoare, artificial, găunos şi puţin vetust. Autorul studiului contestă eticheta de baroc aplicată fără drept de apel creaţiei gongoriene, demonstrînd structura armonioasă, unitară a acesteia, recunoscîndu-i doar anumite elemente baroce formale, izolate.

Considerăm această teză de doctorat prin multiplele calităţi pe care le relevă, drept una dintre cele mai valoroase contribuţii din ultimii ani la cercetarea operei lui Góngora.

Eugenia Popeangă

BORIS PASTERNAK: *Lirice, în tălmăcirea şi editarea lui Marin Sorescu*, E.P.L., 1969

Apariţia în Editura pentru Literatură Universală, 1969, a volumului de poezii de Boris Pasternak, în „tălmăcirea" lui Marin Sorescu, cu un cuvînt introductiv alcătuit de traducător, deschide o perspectivă largă asupra personalităţii poetice a scriitorului rus.

Boris Pasternak începe să scrie într-o perioadă de răsturnări, de transformări sociale şi politice, care se exprimă pe plan artistic printr-o serie de căutări a adevăratei formule de viaţă. Începutul secolului XX înseamnă în literatura rusă şi, mai tîrziu, sovietică un amalgam de curente înnoitoare (futurism, simbolism, imaginism, akmeism, etc) pe de o parte, iar pe de alta, încercări de a păstra tot ce-a fost mai preţios în literatura tradiţională.

Descinzînd dintr-un mediu artistic (tatăl — pictor, mama — muziciană talentată şi sensibilă), impregnat de arta tradiţională (Tolstoi, Dostoievski, Puşkin, Chopin, Beethoven), dotat cu un deosebit simţ artistic multilateral (Boris Pasternak s-a ocupat iniţial de muzică), poetul se află în faţa unei realităţi care-l tulbură, îl contrariază, îi creează dificultăţi de situare. Pasternak îşi începe cariera artistică în momentul de ofensivă a poeziei ruse de avangardă, mult deosebită de cea a Occidentului (aceasta fiind o poezie fărîmiţată, o poezie a dezalcătuirii, care caută refugiu în afara unor realităţi brutale) prin caracterul ei militant, constructiv, legată strîns de viaţa politică, adevărată mitralieră socială.

La această răscruce, cuvîntul poeziei lui Pasternak, cu încărcătura simplă şi căldura imaginilor naturii transmise din tabloul vechii poezii ruse — Puşkin, Lermontov, Briusov — se schimbă într-o precipitare demonică, iar expresia poetică ia calea unei soluţii interioare, care ar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

putea fi definită printr-o neîncredere în imaginea clară de largă respirație și căldură sufletească a poeziei rusești, pentru că epoca învălmășea faptele și transmitea acțiunii umane un caracter înnoitor. Această neîncredere nu desfide cîtuși de puțin o frumusețe pe care viața a căpătat-o prin ceea ce este, cum spune poetul „anevoie".

Dar iată, sufletu-ți respiră
Aici — și tot ce anevoie
Îndură lumea, tot ce-o miră,
În vers e-acasă și în voie !

(*Frumoasa mea,...*)

Cu privire la ritm, la forța expresiei, reflexiunea lui Pasternak seamănă cu o plăcută îngăduință la adresa îndeletnicirii poetice, dar și cu o stînjenire, cu o senzație de irosire a cuvîntului. Și el exprimă această oboseală de epocă, după ce momentul poeziei frumoase trecuse, poezie în care natura își cîștigase, în formele ei largi, o deplină binecuvîntare și o simplitate mîngîietoare.

Ci, pus în rime, se sufocă
Destinul, ca presat în rocă,
Iar lumea-i numai disonanțe.

(*Frumoasa mea,...*)

Tocmai aceste disonanțe ale lumii redau gîndul cel mai acut al poetului cu privire la împrejurările pe care le urmărea fără participare. Conștiința că o epocă a pierit și o alta răzbate cu zgomot și forță primară, zguduie într-un fel gestul mic și calmul interiorizat al lui Pasternak, și sub înrîurirea acestei tulburătoare constatări el traduce faptele sub semnul sfîrșitului și, preluînd ceva din elementul formal al poeților contemporani, scrie cu dezolare :

Precum pe-o tinichea paltonul
La vestiar și-l lasă omul,
Nici rima n-o repeți de dragul
Cuvintelor, te trece pragul.
Povara bolii e sub ea,
Teama de zgomot și păcat
Sub tinichea de vers se zbat.

(*Frumoasa mea,...*)

Încrederea intuitivă în puterea contemplativă a omului, care ar conferi vieții o adîncă satisfacție estetică, este contrazisă de impresia lîncedă a unei epoci în agonie, care omoară poetul în ipostaza grandioasă a trecutului. Poetul zilelor lui Pasternak pare să fie derutat de natura neînțeleasă a timpului și el scrie într-un fel uluitor pentru un om care trăia în mijlocul revoluției :

Pe frunte doar citești, abrupt,
Mari cute din năvodul rupt.

(*Moartea poetului*)

Impresia generală produsă de poezia lui Pasternak este transformarea permanentă a materialului de viață într-un tablou reflexiv, cu amprenta dispoziției proprii, aproape fără nici o legătură cu ambianța. Acest tablou reflexiv, de multe ori nu este altceva decît o învertire a termenilor obișnuiți și clari ai naturii, în esența ei potențială, o butadă filozofică ;

Drum bun. Drum bun. Legătura noastră,
Cinstea noastră nu stă-n casa clădită pe nisip.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îndreaptă-ți trupul ca o mlădiță în lumină
Și-ai să privești totul în alt chip.

(*Nu te frămînta...*)

Uneori poetul transformă butada filozofică în termeni sentimentali, dacă se poate vorbi de sentimente la un poet care le-a ascuns mereu, transmițîndu-le doar tonul unei timide logici sufletești.

Grea cruce să iubești pe unii.
Dar tu — ce simplă! De-nțeleg
Secretul frumuseții tale,
Enigma vieții o dezleg.

(*Grea cruce...*)

De cele mai multe ori în poezia lui Pasternak efectele naturii se sufocă într-un colț al unei existențe mărunte, probînd o inaptitudine de a sta în fața soarelui, lucru foarte bine surprins de Marin Sorescu în cuvîntul introductiv: „El a fost omul care, pierdut printre hîrtii, ascultîndu-l pe Chopin, ori pe Beethoven, traducîndu-l pe *Faust*, ori din Shakespeare, Rilke, din cînd în cînd, cu fular la gît și zgribulit, întredeschide fereastra..." Toate prilejurile oferite de natură, trăite intens și în măreția lor de poezia rusă clasică, sînt elaborate de Pasternak la dimensiunea camerei, a străzilor, a orașului, la suspensia înălțimii blocurilor, la sufocația ușilor sau a ferestrelor, fapt care dă senzația acută a lipsei de spațiu și mister. Efectul gestului cosmic — tunetul, soarele, ivirea anotimpurilor — este ori delicat tremurător, ori generator de spaimă.

„Nimeni nu va fi în casă,
Doar amurgul, el, și, poate,
Iarna prin deschizătura
Draperiilor lăsate."

(*Nimeni nu va fi în casă...*)

Sau:

„Soarele toarnă cumplit..." (*Martie*)

Sau:

„Chiar că tună! Sus pe bolți,
Bubuitul — ce năpastă!
Vîntul saltă la un colț
Perdeluța din fereastră"

(*Vara în oraș*)

Apar uneori tonurile unei poezii vechi, care par să-l apropie de fumul elegiac al tablourilor înveterat romantice, ca și cum ar fi o succesiune din Lenau:

„Și-n liniștea tomnoasă
Așa, ca un delir,
De peste riu se lasă,
Un glas de cimitir"

(*Alarmă falsă*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În același timp apare și un alt ton, mai modern, mai plastic, mai viu, fără culori, cu o virtute de desen gen Picasso:

„Și iar amurguri sparte,
În curtea cu minuni
Septembrie împarte
Știute stricăciuni"

(*Alarmă falsă*)

Fără să fie autorul unei poezii angajate — cum era aproape toată poezia epocii lui — în lirica lui Pasternak se simte tot zbuciumul unui sfîrșit de secol și începutul tulbure al celuilalt, poetul rămînînd constant o personalitate bine marcată, în care se combină armonios caracteristicile vechii poezii romantice în general și ale celei noi. De aceea el nu poate fi integrat nici unui curent, nici unei școli, dar în același timp se poate urmări o anume evoluție în cariera sa poetică, de la o poezie neclară, încărcată metaforic la început, spre o simplitate, dezbrăcată de orice podoabă, cu atît mai impresionantă, spre sfîrșit. Aceste faze de creație, precum și coordonatele interioare ale liricii lui Pasternak, apar cu claritate în prefața alcătuită de Marin Sorescu, care-și ia greaua sarcină să prezinte cititorului nostru un poet dificil, dar interesant, al literaturii ruse și sovietice.

Fără să prezinte arid ani, rude, școli, Sorescu dezvăluie profilul interior al poetului, foarte important pentru înțelegerea poeziei lui, căci Boris Pasternak nu este cunoscut la noi, iar cele cîteva vagi informații nu sînt de-ajuns pentru a putea citi lirica poetului. Cîteva concluzii ale prefeței concise și clare sînt edificatoare. Marin Sorescu surprinde caracterul intimist al poetului, turnul de fildeș în care s-a izolat, dorința lui Pasternak de a fuziona cu natura, de a zbura în sus, spre neant, și în același timp neputința lui, rămînerea la amănunt, la butada filozofică. Boris Pasternak este copleșit de viață, n-o poate vedea în măreția ei, o privește fărîmițată. „Tîrîndu-se pe un sloi, sau pe o alee cu frunze moarte, sau printr-o noapte albă, de-a lungul mesteacănilor, iubirilor și turlelor, versul măiestrit încrustat al lui Boris Pasternak este ca o broască țestoasă sub un țest de viață".

Prin traducerea sa, Sorescu reușește să transmită lucrul cel mai important: atmosfera poeziei lui Pasternak; căci o traducere nu înseamnă redarea fidelă a conținutului și a vocabularului, ci evidențierea esenței unei opere străine, transpusă în spiritul celeilalte limbi.

Analizată amănunțit, paralel cu originalul, „tălmăcirea" lui Marin Sorescu este destul de inegală. Alături de versuri de o rară frumusețe, în care respectă nu numai ideea lui Pasternak, dar o și realizează artistic în limba română, apar și versuri mai puțin reușite, care ori traduc prea strict originalul (forme greoaie în limba română), ori ciuntesc din ideea inițială. Se pot da ușor exemple: *Ospețe*, *Primăvară*, *Nimeni nu va fi în casă*, *Alarmă falsă*, *Basm*, *Noapte de iarnă* sînt atît de curgătoare, de limpezi ca stil, încît aproape se poate uita că sînt traduceri. Uneori simțul poetic al lui Sorescu îl completează pe Pasternak însuși, fără ca nimic să pară mistificat. De exemplu, în traducere apare imaginea „În septembrie copacii,/ Logodiți, se pierd în zare", care în original nu este atît de realizată concret-artistic:

„Где деревья в сентябре
На заре стоят попарно".

Alteori însă prin eliminarea unor elemente din versul original, se pierde aproape întreaga idee a poeziei, cum se întîmplă, de exemplu, în *Veneția*. Experiența concretă a poetului, împletirea vis-realitate ridicată la gradul de simbol, fiind îndepărtate din traducere, poezia rămîne stearpă și mai ales neclară. Alteori traducerea strictă, cuvînt cu cuvînt, îngreunează expresia românească:

„А почью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„La noapte, poezie, o să te storc
În sănătatea lacomei hîrtii".

Exemplele de traducere reușită sau mai puțin reușită ar putea fi înmulțite, dar nu acest lucru e important, ci atmosfera degajată de întregul volum.

În pofida unor observații de amănunt ce pot fi aduse cărții, apariția acestei culegeri de poezii, bine prezentate, selectate cu discernămînt, care dezvăluie originalitatea artistică a unui poet dificil, dar interesant, este, în contextul literar al culturii noastre, un eveniment demn de salutat.

Ana Maria Topală

V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Moscova, 1966

Un eveniment științific de seamă al anului 1969 îl constituie reeditarea în Uniunea Sovietică a *Morfologiei basmului*. Cartea este însoțită de un amplu studiu, elaborat de E. M. Meletinski, consacrat cercetării structuraliste a folclorului literar, în care autorul analizează pe larg principalele lucrări din domeniul narațiunii populare, fixînd totodată locul deosebit ocupat de *Morfologia basmului* în contextul folcloristicii mondiale [1]. Dar cartea are o întreagă istorie care merită a fi consemnată, înainte de a trece la expunerea principalelor teze ale cercetării.

Morfologia basmului vedea lumina tiparului la Leningrad în anul 1928, deci cu peste patruzeci de ani în urmă [2]. Autorul, tînărul folclorist sovietic V. I. Propp, părăsind abordarea tradiționalistă a prozei populare orale, care crease deja adevărate școli, cu ecouri largi în folcloristica mondială, propunea o metodologie nouă care — așa cum se va dovedi mai tîrziu — avea să deschidă largi perspective cercetării folclorului. Cartea, întîmpinată la început cu interes (două recenzii — una scrisă de D. K. Zelenin, cealaltă de V. N. Pereț — prevăd un mare viitor metodei elaborate de tînărul folclorist), avea să fie apoi dată repede uitării, cercetarea formei creației literare și folclorice, din motive diferite — așa cum remarcă și E. M. Meletinski în studiul amintit — fiind aproape complet ignorată de critica literară sovietică în deceniile următoare.

Iată însă că astăzi, după patruzeci de ani de la apariție, *Morfologia basmului* își trăiește o nouă tinerețe; ea devine una din cărțile de căpătîi ale folcloriștilor, constituind un adevărat model de cercetare care stă la baza celor mai noi lucrări din domeniul narațiunii populare. Această a doua tinerețe a cărții lui V. I. Propp a fost anticipată — dacă putem să ne exprimăm astfel — de editarea ei, în anul 1958, în Statele Unite ale Americii [3]. Urmează alte traduceri. În 1966, *Morfologia basmului* apare în Italia [4], în 1968 (într-o ediție prescurtată) în Polonia [5], în același an se reeditează varianta în limba engleză [6], iar în anul 1969, așa cum am amintit,

---

[1] V. I. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Nayka", Moscova, 1969 (la sfîrșitul cărții este tipărit studiul lui E. M. Meletinski, *Структурно-типологическое изучение сказки*, p. 135—166).

[2] V. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Akademia", Leningrad, 1928.

[3] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958 (cu o prefață semnată de S. Pircova-Iakobson).

[4] V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966 (cu un studiu semnat de Claude Lévi-Strauss și o postfață semnată de V. I. Propp).

[5] V. Propp, *Morfologia Bajki*, în „Pamiętnik literacki", LIX, 4, Vrozslav-Varșovia-Kracovia, 1968, p. 203—243.

[6] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, ediția a II-a, Austin-Londra, 1968 (cu o prefață semnată de Louis A. Wagner și o introducere aparținînd lui Alan Dundes).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apare la Moscova a două ediție rusă. În sfîrșit, după cîte sîntem informați, se află în pregătire edițiile germană și română.

Pînă în 1928, anul cînd V. I. Propp își publica lucrarea, elementul de bază al narațiunii era considerat fie *subiectul*, fie *motivul*. Pentru *școala finlandeză*, de pildă, *subiectul* basmului este o unitate permanentă (această concepție a și stat la baza alcătuirii de către Antti Aarne a catalogului internațional de subiecte). A. N. Veselovski, din contra, acordă prioritate *motivului*, pe care îl consideră element stabil. Dar, susține Propp, motivul nu constituie un element indestructibil, el se poate descompune. Și exemplul citat de autor este, în acest sens, destul de elocvent. Luăm, de pildă, motivul „zmeul răpește fata de împărat". Acesta este, desigur, un motiv, dar el nu constituie o unitate indestructibilă, el se compune din patru elemente, fiecare element putînd oricînd varia: zmeul poate fi înlocuit cu o altă ființă supranaturală (Koșcei, vînt, vrăjitor); răpirea poate fi înlocuită printr-o altă acțiune care să ducă la dispariția prințesei; fata de împărat poate fi înlocuită de mireasă, de soție; în sfîrșit, împăratul poate fi și el înlocuit de fiul acestuia, de un moș oarecare, de un țăran etc.

Pornind de la aceste considerente, V. I. Propp susține că motivul, cu atît mai puțin subiectul (acesta din urmă considerat de A. N. Veselovski ca o înlănțuire de motive), nu este și nu poate fi o unitate permanentă, indestructibilă. *Funcțiile* personajelor (înțelegînd prin funcții acțiunile personajelor) — iată care sînt, după Propp, *elementele de bază, stabile*, într-un cuvînt, *invariantele* narațiunii.

Trecînd la sistematizarea acestor elemente, Propp identifică 31 de funcții, pe care le reproducem mai jos: 1. *absența* (unul din membrii familiei pleacă de acasă); 2. *interdicția* (eroului i se interzice efectuarea unei anumite acțiuni); 3. *violarea* (interdicția este încălcată); 4. *ancheta* (adversarul încearcă să întreprindă o recunoaștere); 5. *informarea* (adversarului i se dau date despre victimă); 6. *uneltirea* (adversarul încearcă înșelarea victimei); 7. *complicitatea* (victima este înșelată, ajutînd astfel, fără voia ei, adversarul); 8. *paguba* (adversarul pricinuiește un rău unuia din membrii familiei sau îi produce o pagubă); 8 *a. lipsa* (unuia din membrii familiei îi lipsește ceva sau dorește să aibă un anumit lucru); 9. *mijlocirea* — moment de legătură (lipsa, dorința sînt comunicate, eroul este rugat sau i se poruncește să lichideze lipsa, să împlinească dorința); 10. *începutul acțiunii eroului* (eroul se decide să acționeze); 11. *plecarea* (eroul părăsește casa); 12. *prima funcție a donatorului* (eroul este supus la probe, pregătindu-se astfel primirea ajutorului miraculos); 13. *reacția eroului* (eroul reacționează la acțiunile viitorului donator); 14. *primirea ajutorului* (eroul intră în posesia ajutorului oferit de donator) 15. *deplasarea* (eroul se deplasează la locul unde se află ținta căutărilor sale); 16. *lupta* (eroul intră în conflict direct cu adversarul); 17. *marcarea* (eroul este marcat, însemnat); 18. *victoria* (adversarul este înfrînt); 19. *lichidarea lipsei inițiale* (lipsa inițială este lichidată, dorința împlinită); 20. *întoarcerea* (eroul se întoarce); 21. *urmărirea* (eroul este urmărit); 22. *salvarea* (eroul scapă de urmărire); 23. *sosirea incognito* (eroul ajunge acasă sau într-o altă țară fără să fie recunoscut); 24. *pretențiile impostorului* (falsul erou reclamă pretenții neîntemeiate); 25. *misiunea dificilă* (eroului i se dă spre îndeplinire o misiune grea); 26. *îndeplinirea misiunii* (eroul duce la bun sfîrșit misiunea); 27. *recunoașterea* (eroul este recunoscut); 28. *demascarea* (falsul erou sau adversarul este demascat); 29. *transfigurarea* (eroul capătă un nou chip); 30. *pedeapsa* (forța potrivnică este pedepsită); 31. *nunta* (eroul se însoară și se urcă pe tron).

Prin urmare, V. I. Propp înțelege prin funcții acțiunile personajelor, dar nu orice acțiune poate constitui și o funcție. Sînt luate în considerație, după cum se poate observa din enumerarea funcțiilor, numai acele acțiuni ale personajelor care au un rol determinant în desfășurarea întregii acțiuni a basmului. Numărul funcțiilor identificate în basmul fantastic este limitat (31 de funcții). Totodată ele se succed într-o anumită ordine, o funcție implicînd pe cealaltă. Și se încheagă astfel *subiectul*. Întregul conținut al unui basm — scrie V. I.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Propp — poate fi redat în fraze scurte: părinții pleacă la pădure; ei interzic copiilor să iasă din casă; zmeul răpește fata etc. Toate *predicatele* constituie *compoziția* basmului, toate *subiectele*, *complementele* și celelalte componente ale frazei alcătuiesc *subiectul* basmului. Cu alte cuvinte, aceeași compoziție poate sta la baza unor subiecte diferite.

Morfologia, după Propp, nu este altceva decît *compoziția*. Elementele (verigile) compoziției sînt tocmai funcțiile personajelor, iar subiectul rezultă din concretizarea acestor funcții. Compoziție în sine nu există, ea se realizează în cele mai diverse forme, dînd naștere subiectului; ea stă la baza subiectului. Reproducem un exemplu dat de Propp în postfața ediției italiene a *Morfologiei basmului*: „Zmeii răpesc fata de împărat. Împăratul cere ajutor. Ivan pleacă s-o caute. Pe drum întîlnește o bătrînă care îi propune să păzească o herghelie de cai sălbateci. Herghelia e păzită și Ivan capătă un cal care îl transportă pe o insulă unde se află prințesa răpită. Ivan omoară zmeul și se întoarce. Împăratul îl răsplătește — îi dă fata de soție". Acesta este *subiectul*, redat, bineînțeles, foarte pe scurt. *Compoziția* poate fi definită în felul următor: „Are loc o nenorocire. Eroul este chemat în ajutor. El pornește la drum. Întîlnește pe cineva care îl supune la probe. Capătă ajutorul miraculos, datorită căruia ajunge la locul dorit. Intră în posesia obiectului căutărilor sale. Se întoarce și este răsplătit". Această compoziție poate sta la baza unei multitudini de subiecte. Prin urmare, Propp stabilește o nouă relație, *subiect — compoziție*, care este echivalentă cu raportul *variantă — invariantă*.

Cercetarea structurii basmului fantastic ca unitate, ca întreg a condus pe Propp la alcătuirea unei *scheme invariabile a subiectului*, în raport cu care basmele concrete constituie un *lanț de variante*.

Desigur că V. I. Propp nu s-a limitat la inventarierea funcțiilor, el a stabilit și principalele posibilități de concretizare a acestora, trecînd apoi la distribuirea lor pe personaje. Rezultă astfel șapte grupe de funcții — după numărul personajelor, și el limitat: 1. grupa funcțiilor adversarului; 2. grupa funcțiilor donatorului; 3. grupa funcțiilor ajutorului; 4. grupa funcțiilor prințesei (personajul căutat) și ale tatălui acesteia; 5. grupa funcțiilor personajului care comunică lipsa, dorința; 6. grupa funcțiilor eroului; 7. grupa funcțiilor impostorului.

Sînt identificate trei modalități de distribuire a celor șapte grupe de funcții pe fiecare personaj în parte: 1. grupa de funcții corespunde exact personajului (Iaga supune la probe și recompensează: funcții ale donatorului); 2. un personaj are mai multe grupe de funcții (omulețul de fier se roagă să fie salvat, înzestrează pe Ivan cu forțe supranaturale, îi dăruiește fața de masă cu însușiri miraculoase și totodată îl ajută să omoare zmeul: funcții ale donatorului și funcții ale ajutorului); 3. O grupă de funcții este distribuită mai multor personaje (zmeul fiind omorît, este introdus un alt personaj care să urmărească pe erou: mama zmeului, sora, fiica etc.).

Așadar, Propp ne oferă două modele de construcție a basmului: unul se referă la seria funcțiilor, celălalt la personaje. De aici și cele două modalități de definire a basmului fantastic: *narațiune care cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie, într-o ordine predictabilă* sau *narațiune care se construiește pe o schemă bazată pe cele șapte personaje*.

În continuare, autorul *Morfologiei basmului* analizează procedeele multiple de introducere a personajelor în acțiune, se ocupă de atributele acestora și importanța lor pentru alcătuirea subiectului, de modalitățile de construcție a narațiunii (analiza concretă, pe text, a realizării funcțiilor) și, în sfîrșit, definește raporturile *compoziție — subiect* și *subiect nou — variantă*.

*

Care sînt obiecțiile criticilor *Morfologiei basmului*. Principalul oponent al lui V. I. Propp este renumitul folclorist Claude Lévi-Strauss. În articolul său intitulat *Structura și forma*[7],

[7] C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme?. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, în „Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée", seria M, nr.7, 1960, p. 1—36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scris pe marginea lucrării lui Propp — articol reprodus, împreună cu răspunsul autorului, în ediția italiană a *Morfologiei basmului* — Lévi-Strauss, fără a ignora aportul deosebit al folcloristului sovietic la cercetarea structurii narațiunii, face o serie de observații asupra cărora vrem să ne oprim. Înainte de toate trebuie să spunem însă că, după părerea noastră, multe din tezele susținute de Propp nu au fost înțelese, iar altele au fost înțelese eronat. Aceasta s-ar putea datora și faptului că — după cum a constatat și Propp — varianta engleză are multe omisiuni și chiar unele greșeli. Dar principala cauză credem că o constituie lipsa unei terminologii unice, clare, care să nu dea naștere la echivocuri (ne referim, în primul rînd, la termenul de *funcție*, căruia Lévi-Strauss îi dă o cu totul altă accepțiune decît cea pe care i-o dă V. I. Propp în lucrarea sa). Iată de ce nu vom lua în considerație toate observațiile.

V. I. Propp, afirmă Lévi-Strauss, a construit din mai multe basme unul singur care de fapt nu există; rezultatele analizei funcționale întreprinse de V. Propp în lucrarea sa nu sînt aplicabile și la alte basme, de pildă, la basmele lui Novalis și Goethe; cercetarea morfologică nu are nici un sens dacă nu este însoțită de o cercetare istorică; în sfîrșit, Propp este „învinuit" de formalism, și aceasta de pe pozițiile structuralismului, lucru oarecum paradoxal (știut fiind că structuraliștii au fost și continuă să fie considerați de multă lume ca formaliști), dar și revelatoriu, în același timp, demn de luat în seamă de aceia care pun semnul de egalitate între formalism și structuralism.

Acestea sînt principalele obiecții ale lui Lévi-Strauss. Încercăm să facem unele observații pe marginea acestor obiecții, folosindu-se și de răspunsul autorului *Morfologiei basmului*.

V. I. Propp nu a construit nici un basm fantomă. Un basm în care să fie realizate toate cele 31 de funcții nu există, desigur, în realitate. Această performanță nu se poate realiza decît la masa de scris, dar orice basm (fantastic, bineînțeles) concretizează un anumit număr din aceste funcții, iar basmul este complex sau mai puțin complex, mai bogat în episoade sau mai sărac, mai lung sau mai scurt, după numărul de funcții. Rezultatele cercetării lui Propp nu pot fi extinse asupra altor basme pentru simplul motiv că ele reflectă legitățile basmului fantastic; și nu sînt aplicabile la basmele lui Goethe sau Novalis, pentru că autorul se ocupă numai de morfologia *basmului popular*. Cercetarea istorică a basmului V. I. Propp o întreprinde în cartea sa *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*[8], lucrare considerată chiar de autor ca o continuare a *Morfologiei*. Pentru V. I. Propp, cercetarea *diacronică* trebuie să fie, în mod obligatoriu, precedată de cea *sincronică*. De fapt trebuie să notăm că manuscrisul *Morfologiei basmului* cuprindea și un capitol consacrat cercetării diacronice a unor aspecte ale basmului fantastic care nu a mai fost însă inclus în volum (acest capitol avea să stea la baza lucrării de mai tîrziu).

În sfîrșit, este oare formalistă cercetarea întreprinsă de V. I. Propp în *Morfologia basmului*? Consemnăm pe scurt chiar reflecțiile autorului în legătură cu această problemă. Referindu-se la I. M. Lotman, cunoscut pentru lucrările sale în domeniul cercetării structurale a literaturii[9], V. I. Propp arată că așa-zisa „metodă formalistă" conduce pe cercetător la definirea literaturii ca pe o sumă de procedee, ca pe un conglomerat mecanic. Pentru formaliști, forma are propriile ei legi. Privită din acest punct de vedere, dezvoltarea creației literare ar fi o autodezvoltare determinată de legile formei. Studiind subiectele basmelor, reprezentanții *școlii finlandeze* nu au văzut legătura dintre ele. Pentru formaliști, întregul este un conglomerat mecanic de părți; după ei, basmul fantastic, de pildă, este un conglomerat de subiecte independente. Structuraliștii studiază părțile ca elemente ale unui întreg și în raport cu întregul, ei văd întregul, văd sistemul, pe care formaliștii nu-l pot vedea.

---

[8] V. I. Propp, *Исторические корни волшебной сказки*, Leningrad, 1946.
[9] Vezi, de pildă, I. M. Lotman, *Лекции по структуральной поэтике*, Tartu, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă aceasta este deosebirea esențială dintre formaliști și structuraliști, atunci putem afirma că *Morfologia basmului* nu constituie o cercetare formalistă. Metodologia după care se conduce V. I. Propp în lucrarea sa îi dă posibilitatea să studieze basmul fantastic ca sistem, ca întreg, definindu-l ca pe un gen folcloric cu o fizionomie proprie, determinată de legi specifice. Totodată, cercetarea basmului pe funcții și nu pe motive l-a dat posibilitatea lui Propp — așa cum remarcă și I. M. Meletinski — să treacă de la *atomism* (concepție dominantă în folcloristică la începutul secolului și chiar mai tîrziu) la *structuralism*.

Așadar, cu toate că de structuralism, în adevăratul sens al cuvîntului, în cercetarea creației populare orale se poate vorbi mult mai tîrziu (abia în deceniul al șaselea), o dată cu dezvoltarea lingvisticii structurale și a semioticii în general, *Morfologia basmului* poate fi considerată ca una din primele lucrări structuraliste din domeniul folclorului.

La prima ei traducere (anul 1958), deși avea o vechime apreciabilă, *Morfologia basmului* a fost primită ca o cercetare nouă și roadele influențelor ei nu s-au lăsat mult așteptate. E. M. Meletinski, în studiul amintit, scoate în evidență impulsul dat de lucrarea lui V. I. Propp studierii structuraliste a basmului și a narațiunii în general, precum și influența ei directă asupra celor mai recente lucrări aparținînd unor renumiți folcloriști (Claude Lévi-Strauss, A. I. Greimas, Claude Bremond, R. P. Armstrong, J. L. Fischer, Alan Dundes ș.a.). Toate aceste lucrări demonstrează cu prisosință perspectivele largi pe care structuralismul le oferă studierii basmului, mitului, a creației folclorice în general, iar V. I. Propp are meritul de a fi un *precursor al cercetării structuraliste a folclorului.*

Nicolae Roșianu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A DOUA CONSFĂTUIRE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Sub auspiciile Secției de științe filologice a Academiei Republicii Socialiste România și ale Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu", au avut loc la București, între 16 și 18 octombrie a.c., lucrările celei de-a doua consfătuiri de literatură comparată.

În prezența unui public numeros, format din cercetători, cadre didactice din învățământul universitar și mediu, reprezentanți ai presei literare, studenți, sesiunea de comunicări a fost deschisă de acad. Al. Rosetti, care în cuvîntul inaugural a salutat lucrările sesiunii, subliniind importanța organizării unei asemenea reuniuni la nivel național. Președintele primei ședințe, prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei, a vorbit apoi despre *Obiectivele comparatismului român*, referindu-se, printre altele, la stadiul actual și la noile direcții de dezvoltare a literaturii comparate în țara noastră, la însemnătatea consfătuirii de față în perspectiva participării la Congresul internațional de literatură comparată, ce urmează să aibă loc la Bordeaux în 1970, și remarcînd cu acest prilej necesitatea constituirii unui Comitet național de literatură comparată.

Interesul pe care literatura comparată l-a stîrnit în rîndul cercetătorilor și criticilor literari din București și din alte centre ale țării (Cluj, Iași, Timișoara) a fost dovedit de numărul mare de comunicări înscrise și prezentate la consfătuire. Cele 48 de comunicări susținute au fost axate în jurul unor probleme majore din studiul literaturii comparate, ca raporturi literare, paralelisme, influențe, motive, cercetări stilistice, sociologie literară, precum și comunicări de mai mare generalitate, privind probleme cu caracter de ansamblu și perspectivă ale studiului comparat al literaturii și aspecte ale comparatismului român.

Ponderea în cadrul consfătuirii au deținut-o comunicările tratînd despre problema raporturilor și influențelor între literaturi.

Despre raporturile literaturii române cu alte literaturi s-au ocupat comunicările prezentate de Dan Mănucă (*Ion Tăutu și Volnay*) care a căutat să stabilească o familie spirituală între autorul meditațiilor preromantice pe tema ruinelor și traducătorul său în românește; Mihai Mitu (*„Țiganiada" lui Ioan Budai-Deleanu și literatura iluministă polonă*), interesantă prin situarea acestui corifeu al Școlii ardelene în zona culturală a formației sale intelectuale; Aurel Sasu (*Eminescu și romantismul francez*), contribuție originală privitoare la receptarea romanticilor francezi în poezia lui Eminescu; Grigore Tănăsescu (*Eminescu și Goethe*); Liviu Rusu (*Maiorescu și Hegel*). Autorul, care a adus o contribuție însemnată la acțiunea de reconsiderare a lui T. Maiorescu în dezvoltarea criticii românești, a încercat în prezenta comunicare să elucideze problema controversată a hegelianismului lui Maiorescu, arătînd originalitatea poziției criticului român, care nu este hegelian, deși l-a cunoscut pe filozoful german; Margareta Dolinescu (*Implicații franceze și italiene în opera poetică a lui Dutliu Zamfirescu*); Cornelia Ștefănescu (*Momente zoliste în literatura română*), contribuind la marcarea particularităților

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 165–176, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

naturalismului românesc; Mircea Popa (*André Gide și literatura română*). În cadrul aceleiași teme mari a receptării literaturilor străine în România au fost incluse și comunicările prezentate de Ion Brăescu (*V. Hugo văzut de istoricii literari români*), intervenție interesantă pentru diferențierea prismelor de apreciere a romanticului francez la noi; Victor Iancu (*Receptivitatea literaturii române față de cultura germană*), care stabilește etapele și momentele influenței și receptării culturii germane în țările române, arătînd specificitatea înrîuririi culturii germane în raport cu cea franceză, David Gyula (*Problematica răspîndirii operei lui Petőfi în românește*) și M. Anghelescu (*Ismin și Isminia*), date noi despre traducerile românești din literatura universală de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, lucrare în proză ce propagă un nou stil sentimental și psihologia eroului preromantic.

Un alt grup de comunicări s-au referit la influența și receptarea literaturii române în alte literaturi. Studiul lui V. Gr. Chelaru despre *D. Bolintineanu și Ivan Vazov: elemente românești în opera poetului bulgar* și studiul lui C. Barboricâ despre *Eminescu și Krasko* au arătat, printr-o cercetare pertinentă și documentată, că problema influențelor culturale între țările din zona sud-est și central europeană este un domeniu de realizare a unor studii fructuoase, cu atît mai mult cu cît pînă acum a fost destul de puțin frecventat. Aceluiași grup de lucrări îi aparține și comunicarea lui Huba Mozes (*Metamorfoza „Glossei" la Eminescu, Dsido și Szábedi*) care, pornind de la studiul variantelor în manuscris ale *Glosei*, semnalează date inedite despre traducerile maghiare din Eminescu și comunicarea *Ion Creangă în versiune engleză*, de Ileana Verzea, care prin analiză de traducere s-a străduit să arate posibilitățile de receptare ale unor mari scriitori români în limbi de circulație mondială.

În cadrul aceleiași mari teme a raporturilor și influențelor între literaturi s-au încadrat comunicările privitoare la relațiile culturale dintre alte țări. Comunicarea *Despre eposul sîrbo-croat și chansons de geste*, a Victoriei Frîncu, a stabilit punctele de paralelism și eventualele influențe. I. C. Chițimia a prezentat o erudită comunicare despre *Aspecte ale fabulei mediteraneene esopice în unele literaturi*, monografie miniaturală a evoluției acestei specii într-o anumită zonă geografică, dezvăluind filiera fabulei în literatura europeană, etapele de transformare și recreare a ei prin contribuția originală a literaturii populare. *Romanul iugoslav contemporan în context european* a fost titlul comunicării Voislavei Stoianovici, interesantă prin sublinierea particularităților unor romancieri sîrbo-croați mai puțin cunoscuți la noi. Discuțiile s-au declarat în favoarea unei încadrări mai largi a acestor romancieri în aria dezvoltării romanului european.

O a doua mare problemă în jurul căreia s-au axat foarte multe comunicări a fost paralelismul literar, problemă cu o capacitate de cuprindere generoasă, ce poate include cercetări în cadrul aceleiași literaturi sau, în special, între diverse literaturi, referitoare la tratări comune, problematici majore, apropieri speculative, afinități elective. Comunicările despre paralelisme literare au fost susținute de L. Birăescu (*Sainte-Beuve privit de Proust și G. Călinescu*), N. Zega (*Nuvelistica lui Turgheniev și Guy de Maupassant*), Mircea Vaida (*Eminescu și Kalidasa*), o apropiere făcută cu inteligență critică între motivul din Călin (basmul în proză și cel versificat și poem) și *Sakuntala*; Ion Petrică („*Țăranii*" *lui Reymont și „Ion" al lui Liviu Rebreanu*), care a subliniat inexistența vreunei influențe a romancierului polon asupra lui Rebreanu; M. Novicov (*Esenin și poezia secolului XX*), determină, pe baza analizei trăsăturilor caracteristice ale poeziei lui Esenin — modernitate, actualitate, lupta dintre idilic și elegiac, frămîntare psihică între calm și neastîmpăr — locul poetului în mișcarea socială și literară a timpului, originalitatea lui în contextul poeziei secolului nostru. Michaela Șchiopu, care, cu sensibilitate critică, a analizat o categorie etică în concepția a doi scriitori contemporani (*Eroii purității moderne la Hesse și Kazantzakis*) și, în sfîrșit, Roxana Sorescu, cu o paralelă dintre *Blaise Pascal și Tudor Arghezi*, dovedind subtilitate analitică, într-un eseu speculativ. Eventuala înrudire psihică între cugetătorul de la Port-Royal și poetul *Cuvintelor potrivite* a suscitat discuții.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Secțiunea comparatisticii, atît de controversată de teoreticienii literaturii, Stoffgeschichte sau istorie motivelor, a fost și ea bogat ilustrată la această consfătuire prin comunicările: *Motivul infernului în literatura română* a Doinei Graur, o trecere în revistă a acestui motiv într-o seamă de opere literare românești, în care infernul apare ca temă, motiv, termen sau stare de spirit. Autoarei i s-a recomandat o mai strictă delimitare a motivului studiat. *Tendințe noi în poeziile închinate exilului lui Ovidiu*, în care G. Szábo a prezentat poezii moderne, românești și maghiare, referitoare la Ovidiu. *Moartea Cosmosului în filozofia stoică și în tragedia „Hercules Oetaeus"* a lui Gh. Ceaușescu a marcat o diferențiere critică între același motiv la stoici și în filozofia latină; *Motivul Don Quijote în poemul „Trei viteji"* a Medeei Freiberg, căutînd să detecteze posibile înrîuriri ale eposului cervantesc la Budai-Deleanu; *Motivul faustic în literatura română* de Hertha Perez; *Motivul „Mazeppa" în literatura romantică* de Stan Velea, comunicare ce a analizat circulațiile motivului în opera lui Byron, Hugo, Pușkin și Slovacki, stabilind genul proxim și diferențele specifice și dovedind astfel că tematologia este o ramură comparatistă productivă; *Motivul „stelei care s-a stins" în literatura română și germană* de Horst Fassel și *Motivul dublului la Dostoievski și Poe* a Simonei Popescu, care a determinat, printr-o încercare de psihanaliză, caracteristicile dedublării personajelor la autorii amintiți.

Un număr de comunicări închinate problemelor de sociologie literară a dovedit interesul cercetătorilor noștri pentru această atît de actuală ramură a științei literaturii. Cele patru comunicări au fost *Mărturii despre circulația unor cărți străine în Transilvania la sfîrșitul sec. 18* de Elena Stan și Ana Ciurdariu, *Circulația unor cărți franceze în a doua jumătate a secolului XIX*, de Engel Carol, *Traducere și remodelare în iluminismul român*, de Alex. Duțu, unde se elucidează unele aspecte ale procesului de asimilare culturală în prag de două secole, oferind o mai bună cunoaștere acestei faze hotărîtoare în literatura română și clarificării structurii mentale din societatea română și *„Cerere" și „ofertă" în determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut* de Paul Cornea, insistînd asupra stării conflictuale dintre programele „îndrumătorilor" și opțiunile „publicului" și rezolvarea ei periodică printr-un continuu flux și reflux al traducerilor ieftine și al celor de prestigiu, marcînd rolul „Daciei literare" în restructurarea raportului dintre traduceri și literatură.

Două dintre comunicările sesiunii au folosit criteriile stilistice în studiul comparat al literaturii. Este vorba de studiul lui Leon D. Levițchi despre *Temă și remă în balada populară engleză și română*, care prin analiza structurilor anaforice și epiforice ale baladei își propune stabilirea unor analogii și diferențieri între aceeași specie epică în două literaturi populare și erudita comunicare a lui P. Olteanu despre *Criterii stilistice în studiul comparat al literaturii omiletico-parenetice*, care aduce clasificări prețioase în definirea rolului lui Varlaam în dezvoltarea limbii române moderne.

Interesantă a fost și comunicarea *Cu privire la noțiunile de „Vormärz" și „pașoptism"*, în care autorul, H. Stănescu, a adus în discuție doi termeni acceptați de istoriografia literară ca denotînd aceeași perioadă în literatura română din Principate și literatura săsească din Transilvania.

Solitară, ca și lucrarea sus-menționată, prin tema dezbătută, comunicarea lui E. Manu despre *Ion Pillat comparatist* a fost apreciată pentru dezvoltarea unei laturi mai puțin cercetate a activității acestui poet de o remarcabilă cultură și cu preocupări pe tărîmul criticii.

În sfîrșit, cele opt comunicări generale rotunjesc prin dezbateri teoretizante lucrările acestei sesiuni. Ion Zamfirescu a vorbit despre *Raporturile posibile între literatura comparată și filozofia culturii*, oferind în felul acesta literaturii comparate o bază amplificată de integrare și un sistem lărgit de referințe, militînd totodată pentru deschiderea acestei discipline spre universalitate. Cornelia Bejenaru a analizat noile raporturi create între poet ca mesager și publicul cititor, într-o comunicare pe care și-o poate revendica și sociologia literaturii, *Poetul și publicul*. Studiul lui N. I. Popa despre *„Noua critică" franceză și literatura comparată* a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urmărit osmoza între estetica, critica și istoria literară, pe de o parte, și metodele comparatiste, pe de altă parte, remarcînd perspectivele ce se deschid în fața literaturii comparate în lumina acestor noi conexiuni și posibilitatea dezvoltării pe această bază a unei critici generale și a unei filozofii a literaturii. Vera Călin în *Condiții de dezvoltare a unei noi retorici* analizează permanenta tendință de transformare a codurilor și arată că însești elementele cele mai șocante ale unei mișcări de avangardă, ce prin esență este antiretorică, se manierizează rapid, devenind expresiile unei noi retorici.

În *„Tentația modernului" în cultura italiană*, Nina Façon consideră momentele esențiale ale culturii italiene drept o permanentă atracție a înnoirii sau modernului, atitudini de frondă în fața tradiției. Clio Mănescu în *Caracterul de constanță și varietate a structurilor mitice în circulația lor literară* reia în discuție mult dezbătuta problemă și structură a miturilor antice și a recreării lor ca motive în planul producțiilor literare, R. Hîncu se ocupă de contemporaneitatea ideilor și principiilor antichității grecești în comunicarea sa despre *Permanențe ale esteticii eline*, iar A. Kovacs analizează *Raportul între tipul social și psihologic în literatură*.

În afara prezentării de comunicări, consfătuirea a fost îmbogățită de o vie și aprinsă participare la discuțiile care au urmat fiecărei din cele șase ședințe ale sesiunii. Au vorbit, făcînd comentarii pe marginea comunicărilor, ridicînd probleme de principiu și metode, oferind sugestii de îmbunătățiri, apreciind reușita multor studii prezentate, cercetători, profesori din învățămîntul universitar și liceal, redactori ai revistelor literare, critici, poeți. Astfel, la discuții au participat: Al. Dima, L. Rusu, N. I. Popa, M. Novicov, I. Zamfirescu, I. C. Chițimia, V. Iancu, P. Cornea, S. Velea, P. Olteanu, M. Vaida, Al. Săndulescu, R. Hîncu, V. Gr. Chelaru, Gr. Tănăsescu, I. Petrică, A. Sasu, A. Kovacs, P. Strihan, Elena Beran, Cornelia Bejenaru, D. Grigorescu, M. Vasile.

În încheierea lucrărilor sesiunii Al. Dima a făcut cîteva observații cu caracter general despre tematica comunicărilor, nivelul științific al consfătuirii, subliniind larga participare a centrelor universitare din țară la comunicări și dezbateri, remarcînd însă sprijinul destul de precar al presei și criticii literare și exprimîndu-și încrederea în progresul comparatismului român și în dezvoltarea lui fructuoasă, în pas cu cele mai izbutite realizări pe plan mondial.

Prin numeroasa participare la sesiune cu comunicări și discuții, această a doua conferință de literatură comparată a marcat un adevărat pas înainte spre noi împliniri în domeniul comparatisticii românești.

Ileana Verzea

A V-A SESIUNE A SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE LENAU

În zilele de 14—17 septembrie 1969 au avut loc la Timișoara, la invitația Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, adunarea generală și sesiunea anuală a Societății internaționale Lenau.

Întemeiată în anul 1964, în orășelul austriac Stockerau, din vecinătatea capitalei austriece, din inițiativa unui grup de admiratori ai poeziei lui Lenau, Societatea și-a propus să activeze în direcția răspîndirii operei poetului și prin aceasta să contribuie la întărirea legăturilor culturale dintre popoarele Europei, cu deosebire între acelea care revendică moștenirea poetică a marelui și îndureratului liric.

Deși ființează numai de 5 ani, Societatea s-a afirmat printre multele asociații de acest gen printr-o activitate susținută și fructuoasă. La Stockerau, locul de popas al familiei Lenau timp de cîțiva ani (1818—1822), unde poetul a scris primele sale versuri, există o bogată arhivă și bibliotecă, conținînd manuscrisele poetului, documente ale familiei, precum și publi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

caţii consacrate studierii vieţii şi operei liricului austriac. Totodată, prin grija unui comitet de redacţie apare anual un *Lenau-Almanach*, cuprinzînd comunicările susţinute la sesiunea precedentă, precum şi publicaţia trimestrială *Lenau-Forum*, consacrată cu precădere studierii comparatiste a operei poetice a lui Lenau, ecourilor ce le-a avut în lume, ca şi raporturilor culturale şi literare între Austria şi celelalte ţări, în decursul timpurilor. Societatea a iniţiat şi publicarea unei serii de monografii despre scriitorii marcanţi din ţările bazinului dunărean şi are în programul ei elaborarea unei ediţii critice, complete, a operelor lui Lenau.

Demnă de reţinut este şi acţiunea de editare a unor volume bilingve, care conţin cele mai valoroase traduceri din Lenau, efectuate în diferite ţări. România are cinstea de a figura în fruntea seriei cu o *Antologie bilingvă* — în text paralel german-român. Lucrarea este rodul strădaniei a două cercetătoare, lect. univ. dr. Sevilla Răducanu şi Dorothea Sassu. Această antologie consemnează la loc de frunte traducerile din Lenau ieşite din pana lui Eminescu: *Foaia veştedă* (Das dürre Blatt) şi *Stai deasupra-mi* (Bitte). Genialul poet român, în ochii căruia — după mărturia lui T. V. Ştefanelli — Lenau era unul din poeţii predilecţi, intenţiona să traducă poemul fragmentar al acestuia — *Faust*, pe care îl socotea, în anumite privinţe, superior capodoperei lui Goethe.

Nu lipsesc din *Antologie* nici tălmăcirile junimiştilor Miron Pompiliu şi Dimitrie Petrino, acesta din urmă cu fragmente din *Albigenzii*, şi nici cele ale suavului liric Şt. O. Iosif.

Dintre traducerile mai recente, semnalăm valoroasa versiune integrală a marelui poem *Albigenzii*, datorată lui V. Tulbure.

Prezenţa lui Lenau în literatura română, pe calea traducerilor şi prin intermediul studiilor ce i s-au consacrat, afinităţile recunoscute cu Eminescu şi împrejurarea că poetul s-a născut pe teritoriul patriei noastre, în com. Lenauheim, lîngă Timişoara, au determinat Comitetul de conducere al Societăţii să propună organizarea acestei sesiuni în ţara noastră.

Lucrările sesiunii au stat sub semnul adîncirii prieteniei între popoare, prin mijlocirea poeziei, sub semnul relaţiilor umaniste între naţiuni — *Poesis-Humanitas* — tutelate de geniul celor doi poeţi: Lenau şi Eminescu.

Invocînd aceste două genii poetice, nu se poate să nu ne referim la un fapt ce interesează şi istoria noastră literară. Se ştie că Mite Kremnitz, relevînd incontestabile similitudini temperamentale, l-a caracterizat pe Eminescu „un Lenau al României". Nu mai puţin semnificativă este însă şi analiza operei şi personalităţilor făcută — în paralel — de subtilul literat român, militantul pe tărîm social-politic Raicu Ionescu-Rion. Semnatarul acestor rînduri a relevat că Ionescu-Rion, într-o conferinţă ţinută la Tîrgovişte în anul 1895, este primul care a supus unei analizei multilaterale afinităţile dintre cei doi poeţi. Istoria literară este chemată să facă un act de dreptate, în sensul stabilirii priorităţii publicistului român menţionat mai sus, ştiut fiind că articolul în chestiune al scriitoarei germane a văzut lumina tiparului posterior, în anul 1910, în coloanele publicaţiei „Preussische Jahrbücher".

Sesiunea s-a bucurat de participarea unui număr de 80 de delegaţi, reprezentînd ţări ca: Austria, Republica Socialistă România, Franţa, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R.D.G., R.F.G., R. S. F. Iugoslavia etc.

Comunicările susţinute de specialiştii de la noi şi de peste hotare au avut darul să arunce o lumină nouă asupra operei şi personalităţii artistice a lui Lenau, să dezbată problemele actuale suscitate de studierea creaţiei lui, fără a ocoli şi alte aspecte a căror cercetare poate configura mai exact climatul social-politic şi spiritual în care a creat poetul şi condiţiile receptării operei lui în lume.

După cuvintele de salut rostite de gazde şi de oaspeţi şi după raportul anual prezentat de Secretarul general al Societăţii, Dr. Nikolaus Britz, animatorul Sesiunii, a urmat expunerea unui număr de 11 comunicări ştiinţifice.

Delegaţia română a deschis seria comunicărilor prin prof. L. Rusu de la Cluj, care a înfăţişat participanţilor *Spiritul şi caracterul literaturii române*, într-o expunere amplă şi docu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentată, menită să releve trăsăturile esențiale ale geniului poporului nostru reflectat în literatură. Lect. univ. dr. Sevilla Răducanu a prezentat *Opera lui Lenau în România*, pe baza unui bogat material documentar, secondată de comunicarea susținută de Dorothea Sassu privind *Răspîndirea în România a traducerilor din opera lui Lenau*. Prof. Victor Iancu, din Timișoara, a expus o interesantă comunicare despre *Lenau și spiritul austriac*, în contextul relațiilor social-politice din fosta monarhie austro-ungară. Semnatarul acestor rînduri a încercat, în comunicarea despre *Dorul — Sehnsucht la Eminescu și Lenau*, să releve structuri poetice comune în creația celor doi lirici, analizînd aspectele esențiale ale acestui *Urwort romantic*, atît de caracteristic ambilor poeți. Un alt membru al delegației române, criticul N. Balotă, a trasat etapele și a marcat spiritul în care a fost receptat *Rilke în literatura română*. Cu deosebit interes a fost primită comunicarea, bogată în date socio-geografice și biografice, prezentată de poetul timișorean Franz Liebhard, despre *Familia Lenau în Banat*.

Dintre contribuțiile delegaților străini remarcăm expunerea dr. Gerhard Neumann de la universitatea din Freiburg i.B. (R.F.G.) intitulată *Lenau și epigrama*, cu referiri ample la evoluția acestei specii literare în cadrul literaturii germane și europene, cea despre *Elemente romantice în germanistica din perioada romantismului*, susținută de prof. dr. Miljan Mojášević — Belgrad — precum și comunicarea prof. dr. Mieczyslav Urbanowicz, reprezentînd universitatea din Wrocław (Polonia), despre *Thaddäus Rittner și literaturile poloneză și austriacă*, în care s-au relevat particularitățile operei acestui scriitor.

Un merit notabil, în asigurarea unui climat cu adevărat științific, l-au adus în dezbateri eruditii germaniști care au condus ședințele : prof. dr. Wolfgang Martens, eminentul germanist de la universitatea din Münster i.W. (R.F.G.), conducătorul unui seminar special Lenau, prof. dr. Elemir Terray, șeful catedrei de limbi germanice și nordice de la universitatea din Bratislava (R. S. Cehoslovacă), docent dr. Antal Mádl — Budapesta, președintele în funcțiune al Consiliului științific al Societății, prof. dr. Ștefan Binder de la universitatea din Timișoara.

Toți participanții au fost unanimi în a recunoaște că ceea ce asigură viabilitatea operei lui Lenau este — în primul rînd — „idealul ei umanist și democrat", valoarea mesajului artistic transmis generațiilor de acest *poeta humanissimus:* „Nu exagerez deloc — spunea în acest sens secretarul general al Societății, dr. Nikolaus Britz — cînd îmi exprim convingerea că toți delegații se întorc acasă îmbogățiți, atît sufletește, uman — cît și din punct de vedere științific".

Nu putem încheia această succintă prezentare a lucrărilor celei de-a V-a Sesiuni a Societății internaționale Lenau fără a releva aportul considerabil adus la buna desfășurare a dezbaterilor și festivităților, prilejuite de *zilele Lenau*, de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România, de municipalitatea timișoreană și de entuziaștii locuitori ai comunei Lenauheim, unde a avut loc un pelerinaj la monumentul poetului și la casa memorială ce-i poartă numele.

Cuvinte de înaltă apreciere se cuvin neobositului președinte al Asociației, Iosef Wondrak, care trăgînd concluziile zilelor festive Lenau sublinia, în consensul unanim al delegaților străini : „Adunarea generală și Sesiunea anuală a Societății noastre, ținute la Timișoara, reprezintă o lărgire însemnată a ariei de cunoaștere științifică a operelor lui Lenau, față de toate manifestările precedente. Referatele prezentate în legătură cu creația poetică a lui Lenau stîrnesc admirația și stima noastră, un merit deosebit în această direcție revenind literaților din România, țara natală a lui Lenau".

Grigore Tănăsescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUMARUL TOMULUI 17 (nr. 1—4, 1968) AL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ"

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

ANTONESCU, GEORGETA, *Iosif Vulcan şi Teatrul Naţional din Bucureşti. Şase scrisori către Nicolae Densuşianu*, nr. 1, p. 143—148.

BOGDAN, DAMIAN P., *13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al* **Învăţăturilor lui Neagoe Basarab**, nr. 3, p. 487—497.

BOROIANU, C., *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, nr. 4, p. 673—677.

BUCUR, MARIN, *Semnificaţia antiistorismului lui Mihail Dragomirescu*, nr. 2, p. 265—273.

CHIŢIMIA, I. C., *Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea*, nr. 1, p. 109—118.

CHIŢIMIA, I. C., *Transilvania în coordonatele sale istorico-folclorice*, nr. 4, p. 579—586.

CIOCULESCU, ŞERBAN, *E. Lovinescu*, nr. 3, p. 411—414.

CONSTANTINESCU, ILEANA, *Traduceri româneşti în limba engleză*, nr. 2, p. 327—338.

CORNEA, PAUL, *O scrisoare a lui I. Ghica atribuită greşit lui M. Kogălniceanu, şi în genere despre problemele paternităţii literare*, nr. 1, p. 31—37.

CORNEA, PAUL, *Originalitate naţională şi influenţe străine în epoca paşoptistă*, nr. 2, p. 243—254.

DIMA, AL., *La cincantenarul Unirii*, nr. 4, p. 575—577.

DIMA, AL., *Barbu Delavrancea — profilul operei*, nr. 4, p. 587—592.

DUŢĂ, MARCEL, *Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual* II. *Teatrul absurdului*, nr. 4, p. 633—652.

HUSAR, AL., *Cultura lui Coşbuc*, nr. 2, p. 255—264.

ION, ANGELA, *Nicolae Iorga şi literatura franceză*, nr. 3, p. 429—443.

LAZĂR, MONICA, *Motivul tainei în proza lui V. Voiculescu*, nr. 2, p. 303—311.

MĂNUCĂ, DAN, *Sadoveanu la Iaşi. Fragmente documentare*, nr. 3, p. 525—529.

MANU, EMIL, *Pe urmele Ciocoilor noi*, nr. 4, p. 678—681.

MUNTEAN GEORGE, *G. Călinescu şi artele*, nr. 3, p. 415—428.

NETEA VASILE, *Ilarie Chendi. Începuturile literare şi publicistice. I. Epoca sibiană*, nr. 2, p. 285—301.

OPRIŞAN, I., *M. Sadoveanu şi specificul naţional. (Date inedite)*, nr. 3, p. 523—525.

PĂCURARIU, D., *Corespondenţă inedită: Al. Odobescu; B. P. Hasdeu*, nr. 3, p. 499—505.

PĂCURARIU, D., *Aspecte ale clasicismului românesc. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu*, nr. 2, p. 203—217.

PHILIPPIDE, ALEXANDRU, *Academicianul Mihai Beniuc a împlinit 60 de ani*, nr. 3, p. 481—485.

PIPPIDI, ANDREI, *Cu prilejul unei ediţii recente a scrierilor lui C. Negri*, nr. 1, p. 149—157.

PILLAT, DINU, *Evoluţia poeziei lui Ion Barbu*, nr. 3, p. 445—466.

PERVAIN, IOSIF, *„Biblioteca românească" — 1821*, nr. 4, p. 653—671.

PIRU, ELENA, *Al. Odobescu (III)*, nr. 2, p. 339—346.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POPA, MIRCEA, *Octavian Goga și societatea „Astra"*, nr. 3, p. 517—523.
POPA, N. I., *100 de ani de la moartea lui Costache Negruzzi*, nr. 4, p. 593—605.
RUSU, LIVIU, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, nr. 1, p. 11—17.
SANDU, VASILE, *Publicistica lui B. P. Hasdeu* (I), nr. 1, p. 61—75.
SĂNDULESCU, AL., *50 de ani de la moartea lui Delavrancea. Ut pictura poesis*, nr. 2, p. 219—226.
SMIRNOV, NOE, *Teatrul lui Ștefan Petică*, nr. 1, p. 39—59.
STOICA, ION, *Biblioteca lui Titu Maiorescu*, nr. 4, p. 621—631.
STREINU, VLADIMIR, *Mihail Dragomirescu și „Critica științifică"*, nr. 3, p. 399—409.
VASILIU, AUREL, *Garabet Ibrăileanu și Transilvania în lumina unor noi documente*, nr. 1, p. 157—161.
ZALIS, HENRI, *În universul lui Tudor Vianu (Corespondența)*, nr. 1, p. 119—141.
ZUB, AL., *O schiță de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută (1860)*, nr. 3, p. 511—515
* * * *A existat Coana Chirița?*, nr. 3, p. 515.

Teorie literară

* * * *Perspective și îndatoriri*, nr. 1, p. 5—10.
CIOCULESCU, BARBU, *Tendințe și caracteristici ale liricii actuale*, nr. 3, p. 464—479.
OPRESCU, EUGENIA, *Tradiție și inovație*, nr. 4, p. 613—620.
STANCU, ILIN, *Fragmentarium*, nr. 1, p. 161—166.
VIANU, TUDOR, *Lirismul românesc și psihologia popoarelor*, nr. 3, p. 507—509.

Literatură universală și comparată

CONDEESCU, N. N., *Gustave Lanson. În legătură cu o culegere a unora din studiile sale*, nr. 2, p. 275—284.
DIMA, AL., *Spre o istorie a literaturilor europene*, nr. 3, p. 393—398.
NOVICOV, MIHAI, *Centenarul nașterii lui M. Gorki. Gorki și literatura secolului XX*, nr. 1, p. 91—108.
NOVICOV, MIHAI, *150 de ani de la nașterea lui Karl Marx. Marxismul și literatura*, nr. 2, p. 227—242.
OPRESCU, EUGENIA, *Bernardin de Saint-Pierre și Abatele Prévost în România*, nr. 1, p. 77—89.
PAPENBROCK, JÜRGEN, *Surrealismus und Tradition im Werk Paul Eluards*, nr. 4, p. 607—612.
PÂRVULESCU, TITUS, *Ecouri italiene despre Coșbuc*, nr. 3, p. 516—517.
VELEA, STAN, *Trecutul Poloniei în romanele lui Sienkiewicz*, nr. 2, p. 313—326.

Folclor

NIȘCOV, VIORICA, *Note privind aspecte funcționale ale colindei*, nr. 1, p. 19—29.

Recenzii

BÎRLEA, O., *Poveștile lui Ion Creangă*, nr. 3, p. 531—533 (*Simona Popescu*).
CIOCULESCU, ȘERBAN, *I. L. Caragiale*, nr. 2, p. 356—359 (*Marcel Duță*).
CZACHOWSKA JADWIGA, *Gabriela Zapolska, Monografie bibliografică*, nr. 1, p. 167—169 (*Stan Velea*).
DIMA, AL., *Conceptul de literatură universală și comparată*, nr. 2, p. 347—349 (*Michaela Șchiopu*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ELIOT, T. S., *De la poésie et de quelques poètes. Aux éditions du Seuil*, Paris, nr. 1, p. 173—175 (*Marin Bucur*).

GOGOL, N. V., *Taras Bulba*, nr. 4, p. 687—691 (*Stan Velea*).

* * * *Literatura pașoptistă în lumina istoriografiei literare de peste hotare*, nr. 2, p. 349—356 (*Paul Cornea*).

MURĂRAȘU, D., *Comentarii eminesciene*, nr. 2, p. 361—362 (*Roxana Sorescu*).

MUHAŘOVSKY, J., *Studii de estetică*, nr. 2, p. 371—375 (*Simona Popescu*).

OARCĂSU, ION, *Oglinzi paralele*, nr. 2, p. 367—371 (*Mioara Apolzan*). *O nouă carte despre creația lui Eminescu apărută în U.R.S.S.*, nr. 4, p. 683—687 (*Mihai Novicov*).
O culegere de texte extrase din studiile formaliștilor ruși, nr. 3, p. 534—544 (*Mihai Novicov*).

PAPASTATE, C. D., *Traian Demetrescu*, nr. 2, p. 359—361 (*Emil Manu*).

* * * *Studii de folclor și literatură*, E.P.L. 1967, nr. 2, p. 362—365 (*Iordan Datcu*).

* * * *Teatrul american contemporan*, 1967, vol. I și II, nr. 1, p. 169—173 (*Ileana Constantinescu*).

TIMOC, SANDU CRISTEA, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 2, p. 365—367 (*I. Oprișan*).

TROUSSON, RAYMONDE, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, nr. 2, p. 375—378 (*Gh. Ceaușescu*).

ZAMFIRESCU, DAN, *Studii și articole de literatură română veche*, nr. 4, p. 691—695 (*I. C. Chițimia*).

Revista Revistelor

Revista „Tomis", numerele 1—10/1967, nr. 1, p. 177—180 (*Barbu Cioculescu*).

* * * „Литературна мисъл" („Gîndirea literară"), Sofia nr. 1—6/1966, nr. 1, p. 181—184 (*Elena Siupiur*).

* * * *Les Nouvelles Littéraires* (noiembrie—decembrie, 1967), nr. 2, p. 378—380 (*Al. Săndulescu*).

Cronica

Congresul de literatură comparată de la Belgrad, nr. 1, p. 185—187 (*Stan Velea*).

* * * *O sesiune științifică jubiliară la Moscova: „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și literatura universală*, nr. 1, p. 187—190.

* * * *Centenarul Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România*, nr. 1, p. 190—192 (*B.C.*).

* * * *Activitatea Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu" pe anul 1967*, nr. 2, p. 381—383 (*Gh. Ceaușescu*).

* * * *Activitatea secției de istorie literară și folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași în 1967*, nr. 2, p. 383—384 (*Gabriela Drăgoi*).

* * * *Activitatea secției de istorie literară din Institutul de lingvistică și istorie din Cluj pe anul* 1967, nr. 2, p. 384—386 (*Mircea Popa*).

In memoriam

Nicolescu, G. C., nr. 2, p. 387—388 (*Al. Dima*).

Bibliografie, nr. 3, p. 545—569, nr. 4, p. 697—716 (*Ion Stoica și Mihail Vaiani*).

Sumarul tomului 16 (numerele 1—4/1967) al „Revistei de istorie și teorie literară", nr. 1, p. 193—196 (*Barbu Cioculescu*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUMARUL TOMULUI 18 (nr. 1—4, 1969) AL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ",

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

BAICULESCU, GEORGE, *Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu*, nr. 1, p. 93—106.

BOROIANU, C., *În legătură cu datarea cronicii lui Neculce*, nr. 4, p. 691—694

BUCUR, MARIN, *Corespondență inedită Ovid Densusianu — Gaston Paris*, (I), nr. 2, p. 257—265.

BUCUR, MARIN, *Corespondență inedită Ovidiu Densusianu — Gaston Paris și Paul Mayer*, (II) nr. 4, p. 677—686.

BUCUR, MARIN, *Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu, membri la Société Orientale de France*, (1848), nr. 4, p. 695—697.

CEAUȘESCU, GH., *Eugen Lovinescu și antichitatea clasică*, nr. 1, p. 27—31.

CEAUȘESCU, GH., *Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento mori"*, nr. 4, p. 605—612.

CIOCULESCU, BARBU, *25 de ani de la moartea poetului Ion Minulescu*, nr. 2, p. 197—202.

CORNEA, PAUL, *Asupra unor scrieri inedite ale lui Grigore Alexandrescu*, nr. 1, p. 85—91.

DIMA, AL., *70 de ani de la nașterea lui G. Călinescu, ctitorul Institutului de istorie literară*, nr. 2, p. 193—195.

DIMA, AL., *La aniversare (un sfert de veac de la Eliberare)*, nr. 3, p. 379—382.

DIMA, AL., *Chițimia, I. C., Cornea, Paul, Todoran, Eug., Dezbateri de istorie literară. În jurul volumului al II-lea al tratatului de* **Istorie a literaturii române**, nr. 2, p. 285—291.

DUMITRESCU, ION, *Sensul imaginii norilor din sonetul* **Trecut-au anii**, nr. 3, p. 445—458.

DECUSARĂ, CRINA, *Din corespondența dintre Iulia și Bogdan Petriceicu Hasdeu* (I), nr. 2, p. 267—275.

DRAGOMIRESCU, M. I., *G. Călinescu, originea și anii de formare ca elev*, nr. 4, p. 629—648.

DUȚĂ, MARCEL, *Horia Lovinescu*, nr. 3, p. 476—484.

MANU, EMIL, *Ion Caraion*, nr. 4, p. 659—665.

MANU, EMIL, *Ovidiu Papadima la 60 de ani*, nr. 4, p. 687—689.

NIȚU, GH., *Ion Heliade Rădulescu — stilul polemic*, nr. 4, p. 587—595.

OPRESCU, EUGENIA, *Din manuscrisele lui G. Călinescu*, nr. 3, p. 483—512.

OPRIȘAN, I., *Corespondența Lucian Blaga* (I), nr. 1, p. 107—127.

OPRIȘAN, I., *Corespondența Lucian Blaga* (II), nr. 2, p. 277—284.

PAPADIMA, OVIDIU, *Bălcescu în literatură*, nr. 4, p. 567—574.

PILLAT, DINU, *Marin Sorescu*, nr. 3, p. 459—466.

PÎRVULESCU, ADRIAN, *Conștiință și existență în opera lui Camil Petrescu*, nr. 3, p. 417—444.

RIZESCU, ANCA, *Eugen Lovinescu*, **Memorii**, nr. 1, p. 15—25.

SĂNDULESCU, AL., *Fănuș Neagu*, nr. 3, p. 467—475.

SORESCU, ROXANA, *Eugen Lovinescu sau limitele literaturii*, nr. 1, p. 5—13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SOROHAN, ELVIRA, *Unele considerații despre teatrul lui N. Iorga*, nr. 2, p. 209—216.
TĂNĂSESCU, GRIGORE și NESTORESCU ANDREI, *Eminescu și Elada*, nr. 1, p. 43—55.
VELEA, STAN, *Trecutul eroic în creația lui G. Coșbuc*, nr. 4, p. 613—628.
VÎRGOLICI, TH., *D. Bolintineanu la „Poporul suveran"*, nr. 1, p. 57—68.
VÎRGOLICI, TH., *„Le Courrier du Dimanche" și activitatea ziaristului român Grégory Ganesco, în timpul realizării unirii Principatelor*, nr. 3, p. 513—516.
* * * *Îndemnuri deschizătoare de perspectivă*, nr. 1, p. 187—192.

Teorie literară

BUCUR, MARIN, *Clasicii — și unele ipostaze de interceptare critică*, nr. 3, p. 395—402.
COMOROVSKI, CORNELIA, *Inspirație istorică și paradox în teatrul contemporan*, nr. 2, p. 217—224.
ILIN, STANCU, *„Concepție individuală" și „Concepție colectivă" în istoria literaturii*, nr. 1, p. 129—135.
MARCUS, SOLOMON, *Strategia personajelor* (II), nr. 4, p. 649—657.
NOVICOV, MIHAI, *Ideal și real în literatura contemporană*, nr. 3, p. 383—394.
PANAITESCU, VAL., *Asupra semnificației umorului*, nr. 2, p. 249—255.
SORESCU, ROXANA, *Virsta morală a romanului actual*, nr. 3, p. 403—408.
ZALIS, HENRI, *Evoluția literaturii și accidentele sincronismului*, nr. 3, p. 485—492.

Literatură universală și comparată

ANDREETTO, MIGUEL ANGEL, *Regionalismul geografic și literatura diferențiată din Argentina. Unicitatea literară a poemei* **Martin Fierro**, nr. 4, p. 581—585.
CHIȚIMIA, I. C., *Natura cosmică în concepția lui Jan Kochanowski și în opere similare din alte literaturi*, nr. 1, p. 33—42.
CONSTANTINESCU, ILEANA, *150 de ani de la nașterea lui Walt Whitman* (1819—1892), nr. 2, p. 203—207.
CORNEA, PAUL, *Cîte ceva despre activitatea romaniștilor cehoslovaci* nr. 2, p. 293—297.
DUMITRIU, GEORGETA, *Aspecte ale metodei narative în romanul lui Henry James*, nr. 2, p. 235—247.
SĂNDULESCU, AL., *Paul Zarifopol inedit*: **Clasicismul francez**, nr. 4, p. 667—675.
VELEA, STAN, *Teatrul lui Mrožek*, nr. 2, p. 225—234.

Folclor

CAROL, ENGEL, *Cîntece de lume românești în manuscrise maghiare din Transilvania*, nr. 1, p. 69—84.
TOPALĂ, MARIA ANA, *Noi realizări în folcloristica românească*, nr. 3, p. 409—416.

Recenzii

Antologia basmului cult, ed. Ion Șerb, nr. 3, p. 527—529. (*I. Oprișan*).
BÎRLEA, ION, *Literatura populară din Maramureș*, nr. 2, p. 319—320 (*Ovidiu Papadima*).
GIOVANNI, BIANCA A., *Il concetto di poesia in Giambattista Vico*, nr. 3, p. 553—554 (*Michaela Șchiopu*).
BIBERI, ION, *Poezia, mod de existență*, nr. 3, p. 535—537 (*Emil Manu*).
BULGĂR, GH., *Limbă română — sintaxa și stilistica*, nr. 3, p. 519—520 (*Emil Manu*).
BALACI, ALEX., *Studii italiene*, vol. IV, nr. 4, p. (*Michaela Șchiopu*), p. 713—720.
BODNĂRESCU, SAMSON, *Scrieri*, nr. 4, p. (*Eugenia Oprescu*), p. 699—701.
BURIÁNEK FR., *Un compendiu de literatură cehă modernă*, nr. 1, p. 147—150 (*Simona Popescu*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CHAVES, JULIO CEZAR, *Itinerario de don Antonio Machado*, nr. 4, p. 707—709 (*Eugenia Popeangă*)
CIOCULESCU, ŞERBAN, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, nr. 3, p. 538—541 (*Adriana Mitescu*).
Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu, nr. 3, p. 517—519 (*Marin Bucur*).
AL. DIMA: *Principii de literatură comparată*, nr. 4, p. 715—717 (*Dan Grigorescu*).
DONOGHUE, DENIS, *Cunoscători ai haosului. Idei despre ordine în poezia americană modernă*, nr. 3, p. 548—553 (*Ileana Constantinescu*).
Din lirica elină, în româneşte de Al. Andriţoiu şi Dimos Rendis, nr. 2, p. 320—322, (*Gh. Ceauşescu*).
DUŢU AL., *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii şi texte*, nr. 3, p. 520—522 (*Tanaşoca Nicolae Şerban*).
ENESCU, RADU, *Franz Kafka*, nr. 2, p. 323—326 (*Apolzan Mioara*).
GARLAND, FRIENDSHIP'S, *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, nr. 1, p. 150—154 (*Alex. Dutu*).
GARCIA, OLMOS FRANCISCO, *Cervantes en su época*, nr. 3, p. 556—559 (*Eugenia Popeangă*).
Istoria literaturii române, vol. II, nr. 1, p. 137—139 (*Gh. Bulgăr, C. G. Ursu*).
IVAŞCU, GEORGE, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*, nr. 2, p. 316—319 (*George Muntean*).
ISBĂŞESCU, MIHAI, *Istoria literaturii germane*, nr. 3, p. 546—548 (*Viorica Ionescu-Nişcov*).
LIHAČĚV, D. S., *Poetika drevnorusskoy literatury*, nr. 4, p. 704—706 (*Damian P. Boydan*).
MAIOR, PETRU, *Scrisori şi documente inedite*, ed. Albu N., nr. 3, p. 525—527 (*Despina Tomescu*).
KOGĂLNICEANU, M., *Scrisori, note de călătorie*, nr. 2, p. 300—302, (*Al. Săndulescu*).
MANU, EMIL, *Prolegomene argheziene*, nr. 4, p. 709—710 (*Rodica Stein*).
MICU, D., *Lirica lui Lucian Blaga*, nr. 2, p. 306—309, (*Anca Rizescu*).
POMPILIU, MIRON, *Literatură şi limbă populară*, nr. 1, p. 139—141 (*Emil Manu*).
PILLAT, DINU, *„Mozaic istorico literar" şi „Ion Barbu"*, nr. 4, p. 701—703 (*George Muntean*).
PAPADIMA, OVIDIU, *Literatura populară română*, nr. 2, p. 309—313 (I. *Oprişan*).
OARCASU, ION, Prezenţe poetice, nr. 3, p. 534—535 (*Mioara Apolzan*).
* * * *O nouă monografie Swift*, nr. 2, p. 322—323 (*Virgil Nemoianu*).
RĂDULESCU, ELIADE I., *Opere*; *vol. I şi II, ed. V. Drîmba*, nr. 2, p. 299—300 (*Cătălina Velcu-lescu*).
ROSETTI, AL., *Cartea albă*, nr. 2, p. 304—305 (*Emil Manu*).
RICCIARDELLI, MICHELE, L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega, nr. 3, p. 554—556 (*Michaela Schiopu*).
Sociologia literaturii, reînnoirea unor vechi principii (pe marginea comunicării lui Erich Köhler. Les possibilités de l'interprétation sociologique, publicată în culegerea Littérature et société, 1967), nr. 3, p. 542—546 (*Roxana Sorescu*).
ŞTEFĂNESCU, CORNELIA, *Mihail Sebastian*, nr. 1, p. 141—143 (*Dinu Pillat*).
SONTAG SUSANE, *L'Œuvre parle*, nr. 1, p. 143—147, (*Marin Bucur*).
SPERANŢIA EUGENIU, *Iniţiere în poetică*, nr. 2, p. 314—316 (*Dorina Grăsoiu*).
TOMESCU MIRCEA, *Istoria cărţii româneşti*, nr. 2, p. 302—304 (*Despina Tomescu*).
VATAMANIUC, D., *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, nr. 3, p. 523—525 (*Marin Bucur*).
VRABIE GH., *Folcloristica română*, nr. 3, p. 530—534 (*I. Oprişan*).
ZALIS HENRI, *Romantismul românesc*, nr. 4, p. 711—713 (*Dorina Grăsoiu*).

Cronică

Consfătuirea de metodologie a istoriei şi criticii literare, nr. 2, p. 327—329, (*Vasile Marian*).
Sesiunea ştiinţifică festivă: Literatura română după 23 August, nr. 4, p. 719—720 (*Despina Tomescu*).
Bibliografie, nr. 1, p. 157—179, nr. 2, p. 331—371 (*Ion Stoica şi Mihai Vatau*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată, Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II. **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal.** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili: Al. Dima şi M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, G. Ibrăileanu — **Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. II, alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 1—176

I. P. I. — c. 4125

43461

Lei 25.—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro